

وليم شكسبير

زوجات ليرناردو ونرسيو

ترجمها وكتب المقدمة والحواشي

محمد عتاني

مع النص الكامل للكوميديا المقبضة بالعامية
التي قدمت على المسرح المصري في ١٩٨١
بعنوان "زوجات مرحات"



لوحة للفنان روبرت سميث



شيكسبير، وليم (١٥٦٤ - ١٦١٦)

زوجتان مرحتان من وندسور / وليم
شيكسبير؛ ترجمها نظمًا وكتب المقدمة
والحواشي محمد عناني. - القاهرة: الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ .

٤٧٢ ص ؛ ٢٤ سم .

«مع النص الكامل للكوميديا المقتبسة
بالعامية التي قدمت على المسرح المصري
في ١٩٨١ بعنوان: زوجات مرحات».

يشتمل على إرجاعات ببليوجرافية.

تدمك ٤ ٣٠٨ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - شيكسبير ، وليام - المسرحيات.

٢ - المسرحيات الإنجليزية.

(أ) عناني ، محمد (مترجم)

(ب) العنوان :

رقم الإيداع بدار الكتب ٧٩١٩ / ٢٠٠٨

I.S.B.N - 978 - 977 - 420 - 308 - 4

ديوى ٨٢٢،٢٢

وليم شيكسبير

زوجتان في مرحلتان من ونزور

مع النص الكامل للكوميديا المقنّسة بالعامية
التي قُدمت على المسرح المصري في ١٩٨١
بعنوان "زوجات مرحات"

ترجمها نظمًا وكتب المقدمة والحواشي

محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٨

- الكتاب : زوجتان مرحتان من وندسور
- المؤلف : وليم شيكسبير
- ترجمة: د. محمد عنانى
- الطبعة الأولى: ٢٠٠٨م
- طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
- الإخراج الفنى والفلاف : أميمه على أحمد

الفهرس

الصفحة

أ - التصدير	٧
ب - المقدمة	١١
١ - هذه المسرحية	١١
٢ - النوع المسرحى	١٣
٣ - تاريخ كتابة المسرحية	١٣
٤ - الحكاية المرحية	٢١
٥ - مصادر الحكمة	٢٣
٦ - مسرحية ثار	٢٨
٧ - التحول والمسح	٣٢
٨ - كوميديا أم هزلية	٣٦
٩ - البناء	٤٤
١٠ - الماصك	٥٠
١١ - التيارات النقدية والشخصية الدرامية	٥٨
١٢ - تطور النظرة النقدية إلى المسرحية وعروضها	٧٠
١٣ - النقد النسائي وغيره من التيارات النقدية الحديثة	٨١
ج - زوجتان مرحتان من وندسور	١٠٣
د - الحواشى	٢٦٧
هـ - زوجات مرحات	
كوميديا بالعامية المصرية مقتبسة عن نص شيكسبير القديم	٣٥٧
و- قائمة المراجع الأجنبية	٤٥١

تصدير

هذه هي المسرحية الشيكسبيرية الخامسة عشرة التي أقدمها مترجمة إلى القارئ العربي، والتزم فيها بالنص الكامل الذي نشر عام ١٦٢٣ فيما يسمى طبعة 'الفوليو'، وتلتزم به جميع الطبعات الحديثة التي رجعت إليها، وقد اعتمدت في الترجمة على النص في طبعة آردن الصادرة عام ٢٠٠٠ من تحرير جورجيو ملكيوري (Giorgio Melchiori) فهو النص المعتمد علمياً وجامعياً، إلى جانب طبعة آردن السابقة (١٩٧٣) من تحرير هـ. ج. أوليفر (H. J. Oliver)، وإلى جانب الطبعات الأخرى التي سأورد أسماء محرريها وتواريخ صدورها في آخر التصدير.

ولمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور معنى تاريخ طويل، إذ كنت أعددت لها في مطلع الثمانينيات ترجمة بالعامية استناداً إلى طبعة المسرحية الأولى، والمسماة طبعة إلكوارتو (نسبة إلى شكل الورق) والتي صدرت أولاً عام ١٦٠٢، وهي أقصر كثيراً من طبعة الفوليو، كما أوضح بالتفصيل في المقدمة، واخترتها لأنها كانت الطبعة التي قدمت على المسرح في عصر شيكسبير بعد أن هذبها وشذبها حتى تناسب العرض المسرحي، ولأنها كانت الطبعة التي يفضلها من يقتبسون نص شيكسبير أو 'يُعدونه' إعداداً موسيقياً أو بلغة أخرى غير الإنجليزية، وهم يُعدُّون بالمشات، وهكذا وبعد أن ترجمتها ابتغاء التقديم على المسرح وجدت أن الترجمة العامية لن تنجح إلا إن أضفيت عليها الطابع العربي المحلي، فعدلت أسماء الشخصيات وجعلت المسرحية تقع في ضاحية المعادي التي تشبه ضاحية وندسور، وجعلت للشخصيات الأجنبية ما يقابلها محلياً (كما يفعل المقتبسون في بلدان كثيرة) ومن ثم قدمتها للعرض المسرحي بعنوان

زوجات مرحات فأخرجها محمود الألفى ووضع موسيقى أغانيها (التي كتبها من وحي الأصل) جمال سلامة، وقدمتها فرقة مسرح الطليعة فى الشهور الأخيرة من عام ١٩٨١.

وزار مصر أثناء عرض المسرحية المخرج الأمريكى النابه جوزيف باب (Papp)، المتخصص فى إخراج شيكسبير (وكان يكتب مقدمات طبعات سيجنت (Signet) الأمريكية وله خمس مسرحيات شيكسبيرية تعرض من إخراجة على المسارح فى أمريكا) فزارنا فى 'الطليعة' وشاهد الفصل الأول (إذ قسمت المسرحية إلى فصلين فقط) وخرج فى الاستراحة ليمتدح براعة الممثلين وجمال الإخراج والموسيقى، وقال لى إنه سعيد بأننى اعتمدت على طبعة الكوارتو القصيرة، ويبدو أنه كان يحفظ المسرحية عن ظهر قلب فاستطاع متابعة كل شىء رغم أن الحوار بالعامية المصرية.

ولهذا أدرجت ذلك النص المقتبس أو المَعْرَبَ أو المُمَصَّرَ فى ذيل الكتاب، فربما رأى فيه مخرج حديث ما يغريه بإعادة تقديمه، وهو على أية حال بديل عن نص الكوارتو القديم.

وأما عنوان المسرحية فقد التزمت فيه الدقة والوضوح، إذ لاحظت وجود ترجمة سابقة للمسرحية فى سلسلة تراجم شيكسبير التى قدمتها الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بعنوان زوجتا وندسور المرحتان بقلم مصطفى طه حبيب (١٩٧٣)، أعارنى إياها صديقى الأديب والعلامة ماهر شفيق فريد، فنظرت فيها ملياً وقررت عدم التعليق عليها، فهذا أكرم وأكيس، ولكن العنوان الذى اختاره (رحمه الله حياً أو ميتاً) فيه لبس، فإن وندسور اسم شخص بالإنجليزية، وما أيسر أن يظن القارئ أن السيد وندسور له زوجتان (خصوصاً هذه الأيام) على غرار زوجات هنرى الثامن الست، وليس من المعتاد فى العربية أن نقول زوجتا القاهرة، أو زوجة رشيد، بل المعتاد أن نقول زوجتان من القاهرة، وزوجة من رشيد (بل وحتى لو لم يكن اسم المدينة موحياً باسم شخص).

وقد احتجت، كعادتى فى ترجمة شيكسبير وكتابة المقدمات والحواشى، إلى المادة العلمية والنقدية التى لا غنى عنها لتفهم النص والغوص فى معانيه، فطلبت من أصدقائى

إمدادى بها فلم يخلوا، وأتوني بكل ما طلبته مما كتب عن المسرحية حتى عام ٢٠٠٦، ولذلك لا بد لى من تقديم الشكر الجزيل لهم، وعلى رأسهم ابنتى الدكتورة سارة عنانى، والدكتورة لبنى يوسف، الأستاذة فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وصديقى الأديب والمترجم الفذ ماهر البطوطى، وأخيراً وليس آخراً قطعاً صديقى ماهر شفيق فريد. وأما الطباعات التى رجعت إليها فسوف أورد هنا أسماء محرريها وثواريخ صدورها، وهى التى أشير إلى ما ورد فيها فى المقدمة وفى الحواشى بأسماء هؤلاء المحررين المجردة:

G. R. Hibbard, New Penguin Shakespeare, 1973

H. J. Oliver, The Arden Shakespeare, 1973

T. W. Craik, The Oxford Shakespeare, 1990

David Crane, The New Cambridge Shakespeare, 1997

Giorgio Melchiori, The Arden Shakespeare, 2000

Barbara A. Mowat

and Paul Werstine, Folger Shakespeare Library, 2004

Catherine Richardson, Penguin Shakespeare, 2005

William Green, Signet Classics, 2006

وهكذا فعندما أقول إن هيبارد يذكر كذا وأشير إلى رقم الصفحة بين قوسين فإننى أعنى أنه يقول ذلك فى مقدمته للطبعة المذكورة، وعندما أنسب قولاً لريتشاردسون فأنا أشير إلى أن ذلك القول ورد فى مقدمتها لطبعة بنجوين عام ٢٠٠٥ ولو أن النص من تحرير هيبارد أيضاً. وباستثناء اختلاف كاتب المقدمة عن المحرر فى هذه الطبعة، فإن المحررين هم الذين كتبوا مقدمات طبعاتهم جميعاً. وأما المراجع فأورد أسماء مؤلفيها بالعربية والإنجليزية، وأورد عناوينها مترجمة لفائدة القارئ العربى، ولمن يريد العنوان بالإنجليزية أن يرجع إلى قائمة المراجع فى آخر الحواشى.

وبعد فأنا أقدم للقارئ العربى هنا نصين مسرحية واحدة، الأول يمثل الصورة النهائية للمسرحية، والثانى يمثل صورة المسرحية بعد أن اختصرها المؤلف للتقديم على المسرح فى زمنه وبعد أن حولتها أنا إلى مسرحية عربية تقع فى مصر. وقد خصصت الحواشى للنص النهائى الفصيح، ولم أذيل النص العامى بشيء، فهو لا يحتاج إلى شيء.

ولا أستطيع أن أختتم التصدير دون التوجه بشكر خاص إلى صديقى الأديب العلامة الدكتور ماهر شفيق فريد الذى قرأ النصين بعناية وأبدى لى ملاحظات مهمة أخذت بها جميعاً، وأن أعرب عن امتنانى العميق له لما ألقاه منه من تشجيع، فأنا لا أطمئن إلى شيء أكتبه دون أن يقرأه حتى أفيد من علمه وحكمته.

محمد عنانى

القاهرة - يناير ٢٠٠٨

المقدمة

١- هذه المسرحية:

مسرحية زوجتان مرحتان من وندسور من أكثر مسرحيات شيكسبير تقديمًا على المسرح وتمتعًا بحب الجمهور وإقباله لا فى إنجلترا وحدها بل فى العالم كله، شرقه وغربه، على امتداد ما يزيد على أربعة قرون. وعندما نُشِرت أول مرة فى صورة تختلف كثيرًا عن صورتها الحالية (الترجمة بالفصحى هنا) عام ١٦٠٢ ذكر الناشر على غلاف تلك الطبعة، المسماة طبعة الكوارتو الأولى، أنها "كوميديا ممتعة وذات فكرة متميزة"، وأنها قُدمت على المسرح "عدة مرات أمام جلالة الملكة وأمام الجمهور" أيضًا، والثابت أن الملك جيمز الأول شاهدها فى قصر هوايتهول الملكى عام ١٦٠٤، وأن الملك تشارلز الأول شاهدها مع زوجته الملكة فى مسرح كوكنييت عام ١٦٣٨، وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ وإعادة فتح المسارح كانت هذه المسرحية من أولى المسرحيات التى تعرض على الجمهور. وليس من العسير إدراك سبب شعبيتها الجارفة، فهى فى جوهرها تنتمى للنوع المسرحى الذى يوصف بأنه 'مسرحية الأجبولة' (play of intrigue) التى تقوم على حبك المؤامرات والمؤامرات المضادة، والتى تدور حول فكرة قديمة قدم الأدب وفن الشعر نفسه، ألا وهى 'إيذاء المؤذى' أو ردُّ الكيد إلى نحر صاحبه، وهو ما يأتى للمُشاهد بالرضى، أو على نحو ما يقول الفيلسوف فرانسيس بيكون (Bacon) ابن ذلك العصر "يمنح لنفس الإنسان ظلاً من الرضى حتى ولو كانت طبيعة الأشياء (فى الواقع العملى) تنكره"، والمسرحية عامرة بالحياة والحركة الدائبة، وكثيراً ما تثير الضحك إلى حد القهقهة بالأساليب 'الخشنة' التى تشيع فى الهزلية، كما تحفل بالمشاهد التى طالما ذكرت كتب الدراما أنها تمثل جودة الصنعة المسرحية، أو فنون العرض على خشبة المسرح، فعندما يصل سيمبل، الخادم الذى أرسله الكاهن إيلفانز طالباً وساطة السيدة كويكلى فى تزويج صديقه سلندر من الأنسة آن بيدج، إلى منزل الدكتور كايوس الذى

يريد كذلك أن يستزوج تلك الفتاة، تخشى كويكلى - مدبرة منزل الدكتور - أن يراه صاحب المنزل إذا عاد إليه فجأة فيثور ويرغى ويؤيد، لكنه يعود فجأة، فتأمر كويكلى الخادم بالاختباء فى غرفة الأدوية، وحالما يدخل الطبيب يطلب علبة حمراء من تلك الغرفة فتأتى له بها كويكلى، ويهم بالرحيل، لكنه يذكر فى آخر لحظة أنه نسى شيئاً فى الغرفة ولا بد أن يحضره بنفسه! وكذلك عندما يسمع فورد من خادم سابق لدى فولسطاق أن سيده على علاقة أو يريد إنشاء علاقة مع زوجته، أى زوجة فورد، يتنكر فورد فى زى شخص يدعى بروك حتى يستكشف نوايا فولسطاق، ويسمع منه ما يتوهم فى هذا الصدد، كما يتحمل شنائم فولسطاق لفورد الذى لم يكن فولسطاق قد رآه من قبل! وحيل الاختباء والتنكر من الوسائل التى درج كتاب المسرح على استخدامها على مر القرون، فهى تنشئ ما اعتدنا تسميته التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) وهى التى تقوم على خلق التوتر ثم فضّه، وفض التوتر (release of tension) هو ما يقول لنا علماء النفس إنه من وراء الضحك أو تفسير للضحك نفسه، وما دامت النهاية سعيدة، فقد تحققت الكوميديا بعودة التناغم والتوافق، أو ما يسمى عودة المياه إلى مجاريها، دليلاً على انتصار الحياة آخر الأمر، ومن المعروف أن الاحتفال بالحياة من التعريفات الشائعة للكوميديا.

ومن أسباب شعبية المسرحية أيضاً حفولها بأنماط متنوعة من الشخصيات التى يتميز كل منها بطبعه الخاص، ولغته الخاصة، وهى فى هذا تتميز بأنها تمثل تنوعاً ساخراً على ما يسمى 'كوميديا الطباع' (comedy of humours) أو كوميديا الأنماط (types)، بمعنى أن شيكسبير يوحى بأنه يحاكي النوع المسرحى الجديد الذى ابتدعه جورج تشابمان (Chapman) عام ١٥٩٦ ويحدد فيه لكل شخصية طابعاً مميزاً تختص به ولا يشاركها فيه غيرها، وبلغ ذروته فى مسرحيات بن جونسون (Ben Jonson) - أقول 'يوحى' ولكنه فى رأى جمهور النقاد يسخر من هذا النوع بأن يجعل لكل شخصية تركيباً يتجاوز 'النمط' وبأن يحرره من 'الدروس الأخلاقية' التى ارتبطت بهذا النوع المسرحى وكانت تقوم عند أصحابه على المغالاة فى تصوير الطبع (الذى كان يُردُّ إلى مزاج نفسى

غلاب يفسر وجود النمط الخاص بالشخصية) كيما يكرهها الجمهور أو ينفر منها أو حتى يحتقرها، وخصوصاً عند بن جونسون، إذ إن شيكسبير يلقى بهذا الخيط الموحي بالتطرف في التصوير في البداية، لكنه سرعان ما يتجاهله ويركز بدلاً منه على ثراء كل شخصية لا باعتبارها نموذجاً لتقيصة إنسانية أو نمطاً لها، بل باعتبارها ذات طبيعة بشرية تقبل التحول والتطور، وتعج بالمتناقضات والتذبذب وهما من صفات كل إنسان في الواقع العملي، وقد يكون حرص شيكسبير على التصوير الواقعي من وراء كتابة المسرحية في معظمها نثراً، وما بها من نظم لا يرقى إلى مصاف الشعر الذي اعتدناه في تراجيديات ذلك الشاعر قطعاً.

٢- النوع المسرحي:

هذه إذن مسرحية كوميدية تستعين بأدوات الهزلية (farce) في تحقيق غايتها، وتتميز بالسرعة في الحركة والتنوع اللغوي بين الشخصيات، والتناقضات الأصلية فيما بينها، على نحو ما سوف يتضح عند تحليل البناء الذي يصفه وليم جرين في كتابه عن المسرحية (١٩٦٢) بأنه 'عضوي'، بمعنى أنه متماسك في حيويته وانطلاقه، وهي مسرحية 'بشوشة' الطابع من البداية للنهاية، فهي وإن كانت في جوهرها من مسرحيات الأجبولة فإنها تختلف عن سواها في خلوها من الهجاء الساخر (المرتبط بكوميديا الطباع، وكذلك بما يسمى كوميديا الحب أو romantic comedy) وتركيزها على الاحتفال بقميم الطبقة المتوسطة وما تتمتع به هذه الطبقة من 'استواء' في العصر الذي اشتد فيه ساعدها، وكان لابد من بلورة هذه القيم بروح 'بشوشة' تكفل لهذه الطبقة (التي كان الشاعر ينتمي إليها) مكانتها على المسرح وسط التيار الغلاب للمسرحيات التاريخية والشعرية، ولذلك أيضاً فهي مكتوبة في معظمها نثراً وتحتفل بلغة الناس وقدرات هذه اللغة التي كان شيكسبير يوليها اهتمامه الأول.

٣- تاريخ كتابة المسرحية:

أصبح من المقطوع به أن المسرحية كُتبت في نحو عام ١٥٩٩، في ضوء الدراسات

الحديثه وبعد فترة طويلة من التخبیط، استمرت حتى مطلع السبعينيات من القرن العشرين، وحجبت رؤية حقيقة المسرحية عن أعين الكثيرين. وقد نشأ هذا التخبیط الذى سوف أشير إليه بإيجاز (مُلَخَّصًا مئات الصفحات التى كتبها الباحثون) فى مطلع القرن الثامن عشر، وأنا أورده لفائدته للباحث فى التاريخ الأدبى الذى لا بد منه فى الدراسة الأدبية القائمة على المنهج العلمى السليم. أقول: حدث فى عام ١٧٠٢ أن حاول كاتب مسرحى يدعى جون دنيس (Dennis) 'تحديث' هذه المسرحية فأصدر لها 'إعداداً' أو 'اقتباساً' بعنوان العاشق الفكاهى أو غراميات السير جون فولسطاق

The Comical Gallant: Or The Amours of Sir John Falstaffe

ولكنه لم يقدم صورة 'مُعدَّلة' من مسرحية شيكسبير (على نحو ما هو معهود فى الإعداد والاقتباس) بل أعاد كتابة النص برمته، فجعل فتون، الشاب الذى يحب أن يبدج ويتزوجها رغم إرادة والديها، هو المدبر الأول أو الرئيسى 'للحبكة'، وجعله ابن أخى روجة فورد، وجعل روجة يبدج تتنكر فى أحد المشاهد فى رى ضابط فى الجيش، وجعل فورد يتنكر أيضاً فى رى هيرن الصياد ومن ثمَّ تقررصه 'الجنيات' مثلما تقررص فولسطاق، وجعل صاحب الفندق يتنكر فى رى قسيس ويتولى مراسم الزواج بين الدكتور كايوس (المتنكر) وسلندر (المتنكر) ولم تنجح هذه 'التركيبة الجديدة' على خشبة المسرح فى مسرح درورى لين فى ذلك العام، ولا عندما عرضت فيما بعد فى البلاط، فالمبالغات فى التنكر مصطنعة والأسلوب متكلف، والحق أننا نذكر اليوم جون دنيس باعتباره ناقدًا أكثر مما نذكره باعتباره كاتبًا مسرحيًا.

ويبدو أن دنيس كان يدرك طبيعة 'مغامرته' فقدم لطبعة مسرحيته بمقدمة يشرح فيها سبب فشل مسرحيته على المسرح، قائلاً إنه منذ بدأ 'المغامرة' كان يواجه معارضة من طرفين متناقضين، الطرف الأول يرى أن الزوجات المرححات (وهذا هو الاسم المختصر فى الإشارة إلى مسرحية شيكسبير) "رائعة إلى الحد الذى يمنع من إضافة أى شيء إليها" والطرف الآخر يرى أنها "منحطة إلى الحد الذى يمنع أى إنسان من تضييع وقته فيها".

وينتقل بعد ذلك إلى الزعم الذى سرى مسرى النار فى الهشيم، والذى تسبب فيما أشرت إليه من خلط وتخبط، إذ يقول:

أما أن هذه الكوميديا ليست منحطة فهو ما حَدَسْتُه لعدة أسباب، أولها أننى أعلم خير العلم أنها أدخلت السرور على قلب ملكة من أعظم الملكات التى شهدهن العالم؛ ولم تكن عظمتها ترجع فحسب إلى حكمتها فى فنون الحكم، بل أيضاً إلى إحاطتها بالمعارف الراقية، وإلى ذائقتها المرفهة فى الدراما، ولنا أن نثق فى تمتعها بمثل هذه الذائقة استناداً إلى تذوقها للقدمات. وكانت هذه الكوميديا قد كُتِبَتْ بناءً على أمرٍ منها، وبتوجيهٍ منها، وبلغ من حرصها على أن تراها فوق خشبة المسرح أن أمرت بالانتهاء منها فى أربعة عشر يوماً، وكما جاء فى الأثر، أبدت سرورها العظيم بالصورة التى قُدِّمَتْ بها على المسرح.

ويقول هيبارد الذى يورد هذا النص (مثل بعض المحررين الآخرين) إن دنيس كان يحاول الدفاع وسع طاقته عن محاولته إعادة صياغة كوميديا شيكسبير المذكورة، فلم يستشهد بأحد من الثقات، إلا ما يسميه 'الأثر'، ويعنى به ما سمعه من راوية من الرواة، دعماً لما يزعمه بنبرات واثقة عن 'أصل' هذه الكوميديا، برغم أنها كانت قد كتبت قبل أن يضع قلمه على الورق بما لا يقل عن مائة عام.

وعاد دنيس بعد عامين ليقص القصة نفسها مع تعديل فى أحد التفاصيل له دلالة وإن لم يكن يوحى بالثقة فى مصداقيتها، إذ نشر فى عام ١٧٠٤ مقالاً يقول فيه إن الملكة إليزابيث "بلغ من شدة تشجيعها للمسارح أن... أمرت شكسبير أن يكتب كوميديا زوجتان مرحتان من وندسور، والآن يستغرق فى كتابتها أكثر من عشرة أيام". ويعلق هيبارد على ذلك قائلاً إن انكماش الأيام الأربعة عشر إلى عشرة فى غضون عامين يوحى بأن دنيس قد تشرب بعضاً من لامبالاة فولسطف بالأرقام لطول معاشرته إياه.

ومهما يكن من أمر، فإن قصة تكليف الملكة للشاعر بكتابة المسرحية لاقت القبول على الفور، ولا أدل على ذلك من أن الناقد والمحرر نيكولاس رو (Rowe) الذى كتب

مقدمة طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٠٩ وأدرج فيها أول سيرة تكتب على الإطلاق لحياة الشاعر، كتب يقول إن الملكة إليزابيث:

بلغ من سرورها بالتصوير الرائع لشخصية فولسطفاف في مسرحية هنرى الرابع بجزئها أن أمرته (أى شيكسبير) بمواصلة تناول هذه الشخصية في مسرحية أخرى، وبأن يُصَوِّرَهُ فى دور العاشق. وقيل إن هذه كانت المناسبة التى دعت به إلى كتابة زوجتان مرحتان من وندسور، وأما مدى طاعته لأمرها فالمسرحية نفسها تقدم عليه الدليل الكافى.

ولكن 'رو' لا يقدم أدلة على الإطلاق على صدق هذا الزعم، ولا شك أن جانباً على الأقل منه كاذب، على نحو ما ألمح إليه الدكتور صمويل جونسون (Johnson) فيما بعد بثاقب ذهنه قائلاً إن الملكة لو كانت قد أمرت شيكسبير بتصوير فولسطفاف فى دور العاشق فقد عصى الشاعر الأمر الملكى، ما دام لا يصور فولسطفاف فى هذا الدور بل يجعله يتظاهر فقط بالحب، وهو فى الواقع يسعى لكسب المال فحسب.

وسوف يجد الباحث فى الأدب فى ذلك درساً مفيداً، إذ إن دنيس لا يشير إطلاقاً إلى فولسطفاف، والمحور 'رو' لا يشير إلى الأيام الأربعة عشر، ولكن ما أسهل ضم هذا الزعم إلى ذاك، على نحو ما فعل تشارلز جيلدون (Gildon)، المحرر الذى حقق ونشر مجلداً يضم قصائد شيكسبير التى لم يدرجها 'رو' فى طبعته، وقدم لها فى عام ١٧١٠ بمقدمة بعنوان 'ملاحظات حول مسرحيات شيكسبير'، يشير فى ثناياها إلى هذه المسرحية قائلاً:

إن الجنيات فى الفصل الخامس يُثْنين ثناءً عاطراً على الملكة، فى قصرها فى وندسور، وهى التى كانت قد أرغمت الشاعر أن يكتب مسرحية تصور السير جون فولسطفاف عاشقاً، وقد تأكدت تماماً من أنه أنجزها فى غضون أسبوعين، وهو ما يُعتبر من المعجزات نظراً لدقة البناء والتصوير، وخلو المسرحية من أى خلط أو اختلاط فى الأداء.

وليس بين أيدينا دليل على أن دنيس، أو 'رو'، أو جيلدون، قد اطلع على طبعة الكوارتو الأولى التي تذكر على الغلاف أن المسرحية عُرِضَتْ أمام الملكة، (ولو أنها لا تشير إلى حفل تنصيب فرسان الجارتر) إذ لم تكتشف هذه الطبعة إلا في عام ١٧٣٣ (عندما عثر عليها المحرر تيولد Theobald، وأشار إليها في طبعته للأعمال الكاملة لشيكسبير) بل إن الشاعر ألكسندر پوپ (Pope) نفسه لم يكن يعرف إلا طبعة الكوارتو الثالثة (١٦١٩) وهو الذى توفى عام ١٧٤٤، ويقول أوليفر إن ذكر الملكة على غلاف طبعة الكوارتو الأولى قد يكون السبب الذى أوحى للمحررين والنقاد بأسطورة أمر الملكة المشار إليه، ومن يدري كيف نشأت الشائعة، ويعلق هيبارد فى أسى قائلاً: وهكذا بالإضافة والتجميع والتوفيق تنشأ الشائعة وتنمو!

وأنا أورد هذه الأسطورة لأهميتها فى تبيان أهمية البحث العلمى عند إصدار الأحكام النقدية، فلقد دأب النقاد على نسبة كل ما يرونه فى المسرحية من 'عيوب' إلى سرعة تأليفها، كما إن الإشارات الواردة إلى الملكة فى طبعة الفوليو (١٦٢٣) لا فى طبعة الكوارتو الأولى، جعلتهم يتصورون أن المسرحية مسرحية مناسبات، وأن المناسبة كانت، كما درج النقاد على قوله حتى عهد قريب، حفل تنصيب 'فرسان الجارتر' عام ١٥٩٧، ووسام الجارتر أرفع الأوسمة التى تمنحها الملكة على الإطلاق للفرسان، وهو يسمى بالعربية وسام 'ربطة الساق' لأنه يتكون من شريط معقود يلتف تحت ركبة الفارس مباشرة، ولكننى عَرَبْتُ الكلمة لكثرة ترددها فى النص، واتخاذها اسماً للفندق فى المسرحية والأسماء لا تُترجم، وأيضاً لأننا نقول السير واللورد والإيرل والبارون والمركيز والدوق والفايكاونت أو الكونت، ولم نحاول ترجمة أى منها، بعد أن أصبحت ألقاباً (مثل البك والباشا) وفقدت معانيها الأصلية فى اللغة، من حيث الاشتقاق ومن حيث الأصل التاريخى.

ولم يكن من اليسير على النقاد حتى العصر الحديث أن يعيدوا النظر فى علاقة النص الأول المنشور عام ١٦٠٢ (Q1) (حتى بعد إعادة نشره عام ١٨٨١) بالنص النهائى المنشور عام ١٦٢٣، بل واصلوا تصورهم أن ذلك النص الأول (Q1) 'طبعة فاسدة'

(ولذلك أسموه الكوارتو السيء bad quarto) حتى أتى المحدثون في أواخر القرن العشرين وأثبتوا أنه النص الذي قُدِّمَ في آخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، وأنه يستند إلى ما كان الممثلون يذكرونه من أدوارهم، أي إنه يمثل المسرحية الممثلة، أو قل نسخة التمثيل، حتى على الرغم مما بها من تحريف نتيجة عدم الدقة في تذكر كلمات الأدوار، ولكن الهيكل العام من وضع المؤلف نفسه، وهو موضع ثقة في أنه يوضح، كما يقول ملكيوري، كيف استطاع شيكسبير إعادة هيكلة عمل كُتبه بنفسه وإعداده للمسرح الجماهيري، وقد يكون مفيداً في إرشاد المخرجين إلى أسلوب تحقيق 'الانسيابية' في حدث المسرحية حتى يقبلها الجمهور الحديث، مع الانتباه لما يشوب اللغة من تحريف.

ويبلغ طول النص الأول (Q1) ١٦٢٠ سطراً والنص النهائي ٢٧٢٩ في الطبعة الإنجليزية المعتمدة (آردن ٢٠٠٠) وهي الطبعة التي تورد النص الأول 'مصوراً' في آخرها، كما توفّر على دراسته باحث يدعى إريك سامرز (Sams) في كتاب عنوانه شيكسبير الحقيقي صدر عام ١٩٩٥، فأثبت ذلك كله، مطبقاً نظريته العلمية على عدد آخر من مسرحيات شيكسبير، وأما الإشارات في الفصل الخامس إلى البلاط الملكي ومقره في وندسور، وجميع الإشارات إلى مراسيم احتفال الجارتير، ومشهد درس اللغة اللاتينية، وهي التي حذفها شيكسبير من طبعة الكوارتو الأولى فكان المقصود بها تخلص النص من 'المادة' غير المتصلة بالحبكة الرئيسية ابتغاء التركيز في الحدث الدرامي، والتخفيف من أثقال الإشارات 'الخاصة' حتى يناسب النص تقديم المسرحية للجمهور، كما أثبت ذلك باحثة تدعى كاثلين أ. أيراس (Irace) في كتاب عنوانه 'إصلاح طبعات الكوارتو 'السيئة': الأداء المسرحي ومنشآت طبعات أولى لمسرحيات شيكسبير' صدر عام ١٩٩٤، وأما مشكلة مصدر المشهد الأخير وتفاوت صورته في النّصّين بكل ما يكتسبه من مظاهر الماصك (انظر مقدمتي لترجمة العاصفة، ٢٠٠٤) فيقول النقاد إنه ربما كان عرضاً مستقلاً قدم أمام البلاط، وربما أمام الملكة، ما دام يستوفى كل شروط الماصك، من نظم وحركة وموسيقى، ثم أضيف إلى نص الكوارتو

الأول (بعد تشذيبه وتهذيبه بحذف الإشارات إلى الملكة وإلى حفل تنصيب فرسان الجارتر حتى تصبح المسرحية مناسبة للعروض الجماهيرية) وهى الفكرة التى أتى بها أول الأمر باحث يدعى جيرالد د. جونسون فى دراسة له بعنوان "الكوارتو الأول لمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور: جولات المسرحية فى الأقاليم وتطويع النصوص"، ونشرها فى مجلة شيكسبير الفصلية عام ١٩٨٧، وسرعان ما لاقت قبولا من المحررين والنقاد حتى عام ٢٠٠٦ (طبعة سيجنت). والرأى السائد الآن أن شيكسبير أعد الكوارتو الأول للتقديم باعتباره كوميديا المواطنين من أبناء الطبقة الوسطى، ولهذا اعتمدت عليه فى التمصير الذى أعدته عام ١٩٨١ وقُدِّمَ آنذاك على خشبة مسرح الطليعة فى العتبة فى القاهرة، ما دام ذلك يتفق مع ما قصد إليه شيكسبير أول الأمر.

ويجمل بى أخيراً أن أورد الرأى المتزن الذى أتى به ملكيورى فى ختام مناقشته المسهبة المفصلة للقضية ومقارنته النص الأول بالنص الأخير، إذ يقول:

وهكذا فسواءً اعتبرنا أن الكوارتو مبنى على صورة مبكرة من المسرحية وأن الفوليو تطوير لاحق لها، أو أن الشاعر قد وضع للكوميديا منذ البداية صورة تتجلى فى الفوليو، وأن الكوارتو يمثل محاولة للتبسيط حتى تصبح الكوميديا مناسبة للمسرح الجماهيرى، فالحقيقة أننا نستطيع أن نستشف، كما نستشف فى النسيج الرهيف، صورة أخرى أقصر وأسبق وذات دلالة مختلفة عن هذه وتلك (ص ٧٩-٨٠).

ولاستشهد أنا فى مناقشتى الموجزة والمضغوطة لهذه القضية برأى باحثة جادة هى جريس يوبولو (Ioppolo) فى الكتاب الذى وضعته عام ١٩٩١ بعنوان تنقيح شيكسبير وتقول فيه إن الصور المختلفة للزوجات المرحات "تمثل نصاً واحداً طبعاً مرئياً يقبل التشكُّل والتحول كيما يلائم شتى المناسبات، وشتى جماهير المسرح، وشتى المعانى والأشكال التى قصد إليها المؤلف" (ص ١٢٠) ولا يرجع سبب استشهادى بهذا الرأى إلى محاولتى الدفاع عن تمصير النص، إذ لم أفعل سوى ما فعله المئات غيرى ممن قدموا هذه المسرحية بلغات مختلفة وصور فنية مختلفة مثل المسرحية الغنائية

(musical)، والأوبرا الفكاهية (أوبرا كوميك) (opera buffa)، والأوبرا الموسيقية (opera)، كما قرأت عروضاً نقدية لبعض الصور التي قدمت بها بلغات مختلفة وكيف حوّل 'المقتبسون' الطابع الإنجليزي الصرف الذي تتميز به المسرحية إلى طابع إنساني عالمي، أو إلى طابع محلي يتفق والثقافة المحلية (كما فعلت في التمصير).

ويهمني قبل أن أعرض لمصدر الحكمة أو الحبكة في المسرحية أن أؤكد هذا الطابع الإنجليزي البحت للمسرحية التي أقدمها مترجمة اليوم في صورتها المنشورة عام ١٦٢٣، أي في طبعة الفوليو المعتمدة، فالمسرحية يُطلق عليها الآن 'المسرحية الإنجليزية ومسرحية اللغة الإنجليزية'، وتكاد تؤكد في كل سطر من سطورها أنها لم تكتب لجمهور البلاط الملكي بل للشعب، وخصوصاً للطبقة البورجوازية التي تصورها وتستقي منها مادتها، وقد استغل شيكسبير هذه الفرصة فيما يسميه ملكيوري "الاستكشاف الجدل للأداة الرئيسية لصنعه ألا وهي اللغة الإنجليزية، أو اللغة على إطلاقها"، مضيفاً أن هذه المسرحية تمثل ذروة تجارب أو تجريب شيكسبير في مجال استخدام اللغة الإنجليزية باعتبارها كائناً حياً يخضع لتنوعات فردية لا نهاية لها، ومن الطبيعي أن يعي رجل مسرح أصيل مثل شيكسبير أن اللغة ظاهرة غير مستقرة، وأن النصوص التي يقدمها إلى زملائه الممثلين أبعد ما تكون عن الثبات والاستقرار، ومن المحال أن يتكرر أي عرض مسرحي بالصورة الدقيقة نفسها، إذ يخضع كل عرض لظروف التمثيل، والتحويلات في المكان والزمان، وأمزجة الممثلين والنظارة. وهكذا نجد أن شيكسبير يؤكد التميز في لغة كل من شخصياته هنا، وإعياً أن الصورة التي يخرج بها هذا التميز قد تتفاوت من عرض لعرض، وحتى لو حافظ الممثلون على الخصائص الأساسية للغة كل منهم، فمن المحال أن يحافظوا على النبرات نفسها، والمعاني التي توحى بها هذه النبرات، وإن كانت هذه الخصائص لازمة، كما يقول وولتر كون (Cohen) في مقدمته لطبعة نورتون من المسرحية (١٩٧٧) لتمثيل قطاع للهياكل الاجتماعية المعاصرة، فالمسرحية في رأيه توحى بأن الحدث يدور في بلدة إنجليزية إقليمية في عصر كتابة المسرحية وحسب.

٤- الحكاية المرحية:

ما معنى صفة 'المرح' فى عنوان المسرحية؟ تقول كاثرين ريتشاردسون إن المرح يُقصد به القدرة على الهزل والسخرية، وتكاد تقتصر فى تحليلها على تكرار كلمة 'اللهو واللعب' مرات كثيرة فى ثنايا النص، فالوقت وقت عطلة، كما هو واضح، والمجتمع الصغير فى البلدة ينتهز هذه الفرصة للهو واللعب، إما بركوب الخيل أو بصيد الطيور، وأفراد القصر الملكى (البلاط) يقيمون فى وقت العطلة فى وندسور، تلك البلدة الصغيرة التى تمثل الريف الإنجليزى خير تمثيل، وأفضل وقت لتمثيلها وقت العطلة، ولكن الجو الإنجليزى يضاف على صفة المرح معنى آخر، إذ يجعلها توحى بما يسمى 'الحكاية المرحية' (the merry tale) وهى الحكاية التى تُروى بجوار المدفأة "لتقصير ليالى الشتاء الطويلة" كما يقول توماس ديكر (Dekker) الكاتب المسرحى المعاصر لشيكسبير، الذى يرفق هذا الوصف بعنوان كتيب من كتيباته وهو العام الرائع، المنشور عام ١٦٠٣. وقبل كتابة الزوجات المرحات بنحو عشر سنوات قدم لنا جورج پيل (Peele) نموذجاً لقدرة الكاتب المسرحى على استغلال هذه التقاليد الإنجليزية، فى كوميديا كتبها بعنوان حكاية من حكايات العجائز (*The Old Wives' Tale*) (انظر ترجمة د. نهاد صليحة لهذه المسرحية فى كتابها مسرحيتان من عصر شيكسبير، ١٩٨٨) وهى التى تبدأ بعجوز تقص حكاية على شابين فى بداية المساء، ولا تكاد تبدأ حكايتها حتى تظهر الشخصيات التى تقص العجوز قصتها على المسرح وتقوم بتمثيل باقى الأحداث، وبذلك نجد مزيجاً طريفاً غير متجانس من القصص الخيالية والأدب الشعبى والهجاء الساخر.

ولكن الناس فى العصر الإليزابيثى، وخصوصاً أبناء الطبقة المتوسطة، الذين كانوا يحبون هذه القصص التقليدية والغرامية حباً جماً، كانوا يفضلون بوضوح ما يسمى بالحكاية المرحية أو الحكاية الفكاهة التى كانت تمثل عصب 'كراسات الفكاهات' فى القرن السادس عشر، والحكاية المرحية 'حدوتة' قصيرة تحكى بعض 'المقالب' وتتضمن التحايل والخداع أو المهارة فى الفرار والنجاة. وكان عدد كبير منها يدور حول العلاقات بين الرجل والمرأة، فتحكى إحداها كيف تنجح الزوجة الخائنة فى تحاشي اكتشاف

زوجها لخيانتها، وتحكى أخرى كيف تفلت فتاة ذكية من محاولات كاهن فاسق للإيقاع بها، وهلم جراً، وهو ما يذكرنا بتراث ألف ليلة وليلة العربية والحكايات التى يرويها إدوارد لين عما سمعه فى مصر فيما بعد (فى القرن التاسع عشر) فهو تراث شعبي شائع. وتتميز هذه الحكايات بإثارة الإعجاب 'بمهارة التحايل' و'براعة الحوار' المنقذ من الوقوع فى الشرك. وتعتبر هذه 'الحكايات المرحية' صوراً منقحةً و'مخففة النبرات' لما كان يسمى فابليو (fabliau) وهى الحكاية الشعرية الماجنة التى شاعت فى العصور الوسطى والتى نجد نموذجاً لها فى حكاية الطحان فى حكايات كانتربرى التى كتبها جيفرى تشوسر (Chaucer) الشاعر الإنجليزى فى القرن الرابع عشر، والكثير من حكايات ديكاميون للإيطالى بوكاشيو. وتعتمد كثير من هذه الحكايات على الصعوبات التى يواجهها الأجانب فى اللغة الإنجليزية، وكثيراً ما كانت تسخر من أهل ويلز لهذا السبب، وأيضاً من حبههم للجبن، وخصوصاً 'للجبن المقلّى' أو 'الجبن المشوى'.

وتتنمى الحبكة الرئيسية للزوجات المرححات إلى النوع الأدبى الذى تمثله 'الفابليو' ، والذى اتخذ فى عصر شيكسبير صورة 'الحكاية المرحية' ، كما يقول هيبارد إنه من المحتمل أن عنوان المسرحية نفسه لم يكن يوحى للجمهور الإليزابيثى بما يوحى له لأبناء هذا العصر من 'البراءة' ، ومن المحتمل أن الجمهور كان يتوقع من الزوجتين ألا تقتصر على 'المقابل' بل أن تبدأ ميلاً لصور أقل 'براءة' من ذلك 'المرح' ، ولذلك حرصت زوجة بيدج على استبعاد ذلك الاحتمال بأن تقول عن فولسطاف، وهما توشكان أن تلبساه عباءة الساحرة التى تقيم فى برنتفورد:

وَسُتِّبْتُ فِعْلاً أَنَّ الزَّوْجَةَ قَدْ تَلَجَّأُ لِلْمَرْحِ وَلِلْمَكْرِ

لَكِنْ لَا تَفْقِدُ أَبَداً أَسْبَابَ الْعِفَّةِ وَالطُّهْرِ.

١٠٠-٩٩/٢/٤

ففى الحكايات المرحية نادراً ما يقترن 'المرح' (بمعناه القديم) 'بالعفة والطهر' ، وهكذا يعدل شيكسبير من دلالة 'المرح' ليتفق مع الصورة الجديدة التى يرسمها للمرأة

فى الطبقة التى ىتمى إليها وفى العصر الذى يعتز به، عصر النهضة الأوروبية، بل والفترة المحددة التى عاش فيها، وهى التى تسمى فترة بواكير الحداثة، أو بواكير العصر الحديث، فمثلما يعتز بيدج بطبقته ويرفض تزويج ابنته من فتون الأرستوقراطى، صاحب الأملاك المسرف، إيماناً منه بالمكانة الجديدة التى اكتسبتها طبقته (أى الطبقة الوسطى ونحن نفترض أنه تاجر) تعتز الزوجتان بمكانتهما الجديدة فى هذه الطبقة، إذ كان من المعتاد أن تتحرر 'الزوجة الجديدة' فى هذه الطبقة من الخضوع القديم الذى كان منظرو ذلك العصر لا يزالون يدعون إليه، فهما تتمتعان بالاستقلال، وهما ذواتا نشاط وذهن وقاد، وتستطيعان حماية ذواتهما، والإشراف على شئونهما بل وعلى شئون زوجيهما لو دعت الحاجة إلى ذلك، وقد تكون فى أيديهما 'مفاتيح خزائن' زوجيهما، إذا كان ما سمعه فولسطف صحيحاً، وهكذا فهما تمثلان، كما تقول كاترين ريتشاردسون، فترة التحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث فيما يتعلق بالبيت الإنجليزى، وإن كنت أعتقد أنهما تمثلان أيضاً، بسبب التعديل فى معنى المرح، فترة التحول فى موقع المرأة فى المجتمع الإنجليزى.

٥- مصادر الحكمة:

يكاد الشراح يجمعون على أن المصدر الرئيسى للحبكة الأساسية فى المسرحية حكاية وردت فى مجموعة حكايات إيطالية عنوانها (*Il Pecorone*) أى 'المغفلون' (حرفياً: الكباش) لمؤلف يدعى سير چوفانى فيورنتينو (-Ser Giovanni Fiorenti) وهى المجموعة التى استقى منها شيكسبير من قبل حبكة تاجر البندقية، ويرجع تاريخ تأليفها إلى القرن الرابع عشر، وإن لم تنشر إلا فى عام ١٥٥٨، ورغم الاختلاف بين تلك الحكاية والحبكة الرئيسية للمسرحية، وهو الذى دفع هيبارد إلى إنكار 'تماثلهما'، فالتأثير واضح، وسوف ألخص القصة التى يوردها بولو (Bullough) مترجمة (مع شذرات من النص الإيطالى) فى كتابه عن مصادر شيكسبير وأترك للقارئ الحكم على مدى تأثير مؤلفنا بها.

تقول القصة الإيطالية إن طالباً يدعى بوتشيولو يسأل أستاذه الذى يدرس على يديه القانون الكنسى فى مدينة بولونيا الإيطالية أن يعلمه 'فن الحب' . ويجيبه الأستاذ إلى طلبه، ويستوعب الطالب الدرس، ويبدأ فى تطبيق ما تعلمه، وسرعان ما يعود ليبلغ أستاذه أنه أحرز تقدماً لا بأس به فى محاولة إيقاع امرأة متزوجة فى حبائل 'حبه' . وبعد قليل يخبر الطالب أستاذه أنه قد دبر موعداً للقاء السيدة المذكورة فى بيتها، وعندها يستريب الأستاذ فى الأمر ويقول فى نفسه إن تلك السيدة ربما كانت زوجته هو نفسه. ومن ثم يقتفى أثر الطالب، ويرى زوجته تفتح الباب للطالب، فيسرع عائداً إلى الجامعة لإحضار سيفه وخنجره. ويتهيا الأستاذ للثأر من العاشقين ويعود إلى بيته فيطرق الباب الذى كان مغلقاً برتاج محكم من الداخل. وتتبه السيدة إلى أن الطارق لابد أن يكون زوجها، فيفتق ذهنها عن حيلة مبتكرة وهى إخفاء الطالب تحت كومة من الملابس المغسولة التى لم تجف جفافاً كاملاً بعد:

(nascoselo sotto un monte di panni di bucato, i quali non erano ancora rasciutti)

وعندها تتظاهر بالبراءة والدهشة وتفتح الباب لزوجها، وعندما تجده نائماً يرغى ويزيد تقول إنه قد أصابته لومة بلا جدال. ويقوم الزوج بتفتيش المنزل دون أن يعثر على العشيق، فتقول له زوجته أن يحذر من هذه النوبات التى لابد أن الشيطان قد أوحى له بها. ومن ثم جعله يتصور وجود أشياء لا وجود لها فى الواقع. ويكاد الزوج يقتنع بأن زوجته على حق فيعود كاسف البال إلى غرفته بالجامعة. وعندها تُعين عشيقها على الخروج من تحت الغسيل فيتناولان الطعام ويتفرغان لمأربهما الآثم.

ويخرج الطالب فى الصباح واعدأ عشيقته بالعودة إليها فى المساء، ويذهب بعد ذلك إلى أستاذه فيخبره عن هروبه من الزوج وعن الليلة الهائلة التى قضاها، وعن الموعد الجديد الذى ضربه لعشيقته. وهكذا فعندما يعود الطالب إلى عشيقته يجد الأستاذ فى أثره مدججاً بالسلاح هذه المرة. وما إن يغلق الباب خلفه حتى يبدأ الأستاذ فى طرده. وتطفئ الزوجة الماكرة الواسعة الحيلة المصباح فوراً حتى يسود الظلام

وتفاجئ زوجها بعناق حميم حتى لا يتبته إلى الطالب وهو ينسل خارجاً من خلفها، دون أن يبصره الزوج. وعندما تصيح بصوت عالٍ زاعمة أن الأستاذ قد أصابه الجنون، فيتوافد الجيران في عجب واهشة مما حدث. ويؤكد الجيران للزوج أن سلوك زوجته مثالي، وفي هذه اللحظة يصل اثنان من إخوة الزوجة، فينضممان إلى الجيران في دهشتهم من زعم الزوج بوجود عشيق في المنزل، ولكنهم يوافقون، بسبب إلحاحه، على تفتيش المنزل. فإذا بالزوج ينطلق فوراً إلى كومة الغسيل ويشرع في طعنها بسيفه، الأمر الذي يُقنع الجميع أنه فقد صوابه، وكلما زاد صياحه وغضبه من تكذيبهم إياه ازداد اقتناعهم بجنونه، فيضطرون إلى كبح جماحه والسيطرة على انفلاته وتقييده بسلسلة وفي الصباح يستدعون الطبيب.

ويذهب الطالب في الصباح إلى الجامعة كالمعتاد، دون أن يدري شيئاً مما حدث في الليلة السابقة، ولكنه عندما يريد أن يقص على أستاذه ما حدث له مع العشيقة يقال له إن الأستاذ قد أصابه الجنون. ويقرر عدة طلاب أن يعودوا الأستاذ 'المريض' في منزله، فيذهب الطالب معهم، ولا يدرك الطالب الحقيقة إلا حين يصل إلى المنزل، ويقول للأستاذ التعس إنه حزين لما أصابه وإنه على استعداد لأن يفعل أي شيء لمساعدته. ولكن الأستاذ يجيبه قائلاً: "بوتشيولوا! بوتشيولوا! حلفتك بالله أن تمضي من هنا، فلقد حذقت الدرس حذفاً بالغاً على حسابي أنا". ويصفى الشاب للنصيحة ويعود إلى أسرته في روما.

هذا ملخص بالغ الإيجاز للقصة الإيطالية التي لا بد أن شيكسبير عرفها، أو عرف قصة أخرى شبيهة بها. فأوجه التماثل واضحة لكل من يقرأ نص شيكسبير، في الكوارتو أو الفوليو، ولكن الاختلافات ربما كانت أهم، فالقصة الإيطالية ذات أحبولة ثنائية والمسرحية أحبولتها ثلاثية، والأستاذ لم يكن يدري أن الطالب كان يحاول الإيقاع بزوجته أثناء تلقيه 'دروس الحب'، في حين أن فورد الغيور يسمع من يستول ما يشير شكوكه فيتنكر في زي بروك حتى يكتشف الحقيقة. والتأثير الدرامي لهذا التفسير الذي أدخله شيكسبير ذو وظيفة مزدوجة، فهو يهيئ للمؤلف تقديم مشاهد عامرة بالتورية

الدرامية الساخرة بين فورد (المتنكر) وفولسطف، وهو أيضاً يضيف عنصراً لم تكن الزوجتان تتوقعانه في تنفيذ انتقامهما من فولسطف، إذ كانتا تتسويان التظاهر فحسب بوصول فورد أثناء اللقاء مع فولسطف، فإذا به يصل فعلاً! وأخيراً يجب الإلماح إلى اختلاف بالغ الدلالة وهو اختلاف بوتشيولو عن فولسطف، فالأول شاب يريد استكمال تعليمه بإجادة 'فنون الحب'، وهو يعشق الزوجة فعلاً، ولكن الثاني رجل في منتصف العمر، إن لم يكن هرمًا، ولا يطلب الحب بل يطلب المال. وقد أوضح الدكتور جونسون، بما أثر عنه من منطق سليم، هذه الفكرة بعد تشكيكه في الرواية التي تزعم أن المسرحية كتبت بناءً على أوامر الملكة إليزابيث قائلاً:

لا أعرف مهمة أصعب من الكتابة استناداً إلى أفكار شخص آخر، إذ كان شيكسبير يعرف - لو صحت تلك الرواية - ما يبدو أن الملكة كانت تجهله، ألا وهو أن حياة فولسطف، حياة التحايل الأناني، والمرح دون مبالاة، والكسل الناجم عن الترف، قد أخدمت في نفسه كل قدرة على الحنان الصادق والمشاعر الحقة، حتى لم يعد لديه من ذاته القديمة إلا أقل القليل. وهكذا فإن فولسطف لا يستطيع أن 'يحب' إلا إذا تنكر لذاته، وكل ما يستطيعه هو التظاهر بالحب، ومن المحال أن تكون أقواله عن الحب قائمة على طلب المتعة، بل على طلب المال وحسب.

W. K. Wimsatt, ed., *Dr. Johnson on Shakespeare*, 1969, p. 110.

وعواقب هذا التفسير في شخصية 'البطل' خطيرة، إذ إن فولسطف لا يسعى لممارسة فن الحب بل فن التحايل والخداع. وهو يقول بصراحة، حين يعلن ما اعتزمه إلى نيم ويستول، "لا مخرج لي إلا أن أتحايل بالغش وتدير الأحابيل" (٣٠ / ٣ / ١).

فإذا ذكرنا هذه الاختلافات بين المصدر الواضح للحبكة وبين المسرحية باعتبارها عملاً درامياً وجدنا ما يمكن اعتباره مصدراً أهم، ألا وهو نوع 'أدبي' خاص شاع في ذلك العصر، وكان يسمى آنذاك كتيبات أخبار المحتالين (cony-catching pamphlets)

وهي كتيبات من شتى الألوان التي يمكن تصنيفها اليوم في إطار علم الاجتماع، وتتناول حيل من يمارسون الغش في لعب الورق، واللصوص، والنصابين، ومن لف لفهم، وكانت شائعة قبل عام ١٩٥١، وهو العام إلى أصدر فيه روبرت جرين (Greene) أول كتيب من كتيباته العديدة عن عالم الجريمة الخفى في لندن ومن يرتادونه، قبل وفاته في سبتمبر ١٥٩٢. وكانت سوق "أخبار المحتالين" المذكورة رائجة لأنها كانت تستغل المتعة التي يجدها أبناء الطبقة المتوسطة (المقيمون في المدن) في متابعة أخبار من ينحرفون عن قيمها الجديدة، وهي قيم تدور حول الشرف وعدم الإسراف والعمل الدائب، وتبلورت وسادت مع تبلور هذه الطبقة الجديدة، كما سبق أن ذكرت. وسرعان ما أدرك كُتَّابُ "أخبار المحتالين" إمكانيات الإثارة والجاذبية الكامنة فيما يروونه من حكايات، وكذلك إمكانياتها الفكاهية، فكانت تلك الكتابات حافلة بما يسمى "الحكايات المرححة" عن التحايل على المغفلين وسلب أموالهم. ويقول جرين إن التظاهر بحب فتاة، وعادة ما كانت تلك خادمة، من الحيل التي يفضلها المحتالون إن أرادوا دخول منزل مواطن يرغبون في سرقة.

وتتمة الخطة التي وضعها فولسطاق، حسبما يصرح هو منذ البداية، إلى هذا الضرب من التحايل، أي إنه يضع نفسه في موقف من المحال أن يستدر التعاطف، وإن كان موقفاً يثير الاستهزاء، إذ إنه لا يكتفى بالتظاهر بحب امرأة واحدة بل يتظاهر بحب اثنتين، ولم يكن من العسير على أي مُشاهد إيزابيثي للمسرحية أن يتنبأ بالعاقبة، فقد كان من الأمثال الشائعة في ذلك العصر المولع بالأمثال (كما يتضح من نص المسرحية نفسه) مثل يقول "إن هرقل نفسه لا يستطيع التصدي لامرأتين". أي إن شيكسبير يستغل معرفة جمهوره بالتراث الذي يستمد منه جاذبية الحكمة (كتيبات أخبار المحتالين) وشيوع هذا المثل وأشباهه بين أفراد، في بناء حبكة جديدة، يجعل فيها الزوج واعياً منذ البداية بمقصد فولسطاق، ويجعل الزوجتين غافلتين حتى النهاية عن دوافعه الحقيقية. وهكذا يستغل شيكسبير هذا الموقف الحافل بالتورية الدرامية في وضع حبكتة الخاصة التي تُعَلَى من مكانة الزوجتين بتحويل طاقة الابتكار في سبيل الفسق على نحو

ما تصوره حكاية الطالب وزوجة أستاذه إلى طاقة ابتكار فى سبيل الخير، ما دامت الزوجتان تتحايلان للثأر من الرجل الذى يهدد أسلوب حياتهما 'الجديدة' ، لأن الطبقة المتوسطة هى التى كانت تولى أعلى القيم فى العصر الإليزابيثى لرباط الزواج المقدس. ومن هذه الزاوية نرى أن شيكسبير يستثمر الإمكانيات الكامنة فى مصادره لتصوير قدرة الطبقة التى ينتمى إليها على مواجهة 'اعتداءات' الأرستوقراطية الفاسدة الممثلة فى السير جون فولسطف، الفارس الذى يمثل هذه الأرستوقراطية، وزوجة بيدج تقول صراحة "إن هؤلاء الفرسان يرتكبون الخبائث فينقضون مراتبهم" (٢/١/٤٤ - ٤٥) وزوجها يرفض تزويج ابنتهما من فتون لأنه أعلى 'مرتبة' من طبقتهم ولا يستسلم إلا حين يهزمه سلطان الحب، على نحو ما نعهد فى شيكسبير دائماً.

٦- مسرحية ثأر:

يستغل شيكسبير إذن ما أتيح له من مصادر لبناء مسرحيته الفريدة ، وهى فريدة لأنها تبتعد عن الملوك والأمراء وساحات الحرب، كما كان الحال فى المسرحيات التاريخية التى سبقتها، وأقربها هنرى الرابع بجزئها، وتركز بدلاً من هذا على ما يمكن تسميته 'بالتاريخ الاجتماعى' الذى لا مناص منه لاستكمال الصورة من وجهة نظر المؤلف والجمهور معاً، ولذلك فهو يقدم مسرحية ثأر من نوع بالغ الغرابة فى الواقع. فالثأر يصبح هنا، فى إطار الطبقة البورجوازية، ولدوافع 'تافهة' إن قورنت بدوافع الثأر المأسوية، موضوعاً للكوميديا لا للتراجيديا.

و'خيطة' الثأر موجود منذ البداية، فهو الخيط الذى يشد أجزاء الحبكة بعضها إلى البعض، ويربط بين ما يبدو فى الظاهر أحداثاً متفرقة لا يصل بينها شيء. فإذا نظرنا إلى المسرحية من وجهة نظر تطور الحبكة وحسب، وجدنا أن المشهد الافتتاحى يقدم ما يسمى بالبداية الزائفة أو 'المقدمة الكاذبة' ، ولكن ذلك غير صحيح. ماذا يحدث فى المشهد الأول؟ إن القاضى شالو يريد الانتصاف لنفسه من فولسطف بسببه مرقعة الأخير غزلاً من ضيعته، وإن كان اعتزاه 'الثأر' لا يُقضى إلى شيء، إذ يُهتَرَف فولسطف

بالسرقة ويوقع صاحبنا فى حيرة تكاد تُفقدُ النطق. ولكن 'خيطة' الثار لا ينقطع فسرعان ما يتهم سلندر (ابن أخى شالو) فولسطاف ورجاله بتهم مماثلة، ولا يفضى الإتهام إلى شىء أيضاً، والمهم أن ذلك 'الخيطة' أصبح قائماً ويكاد يشبه اللحن الأساسى الذى لابد أن يشهد تنويعات شتى على امتداد الحدث الدرامى: والمشهد الافتتاحى يُطمئن الجمهور إلى أن هذه التنويعات لابد مقبلة، إذ لا يُعقل أن ينحصر الثار فى قضية سرقة غزال أو نشل محفظة أو إصابة الرأس بجرح سطحي! وسرعان ما يمتد الخيطة أو اللحن بتنويع جديد.

والتنويع الجديد يُدخلنا إلى الحبكة الرئيسية، إذ يرفض نيم ويستول، على عكس ما هو متوقع من لصين كذابين (واسم نيم Nym يوحى اشتقاقاً بذلك، من الفعل فى اللغة الإنجليزية الوسطى *nimen* الذى كان يعنى 'ياخذ' أو 'يسرق' أو 'يستولى على') - يرفضان أن يحملتا رسالتى فولسطاف إلى الزوجتين، فيفصلهما فولسطاف من خدمته، وعلى الفور يتجدد خيطة الثار:

يستول: إنى وَجَدْتُ خُطَّةً بَارِعَةً تُعِينُنَا فى ثَارِنَا.

نيم: فَهَلْ نَوَيْتَ الْإِنْتِقَامَ؟

يستول: نَعَمْ بِحَقِّ هَذِهِ السَّمَاءِ وَالنُّجُومِ!

(٨٨ - ٨٦/٣/١)

وهذه ولا شك محاكاة ساخرة لما نعهد فى أقوال أبطال مسرحيات الانتقام التقليدية، شأنها شأن الخطة التى يضعانها للشار، ولكن مثل هذه الشخصيات التافهة قد تحقق قدراً محدوداً من النجاح فى عالم الطبقة الوسطى الذى تعالجه المسرحية. وتفشل خطتهما للإيقاع بين بيدج وفولسطاف إذ إن المنطق السليم الذى يتمتع به بيدج وثقته فى زوجته يمنعه من تصديق 'نيم'، ولذلك يتعمد شيكسبير أن يجعل أقوال نيم منظومة مقفاة حتى يخرجها عن السياق الواقعى المشور:

وَأَنَا أَيْضًا سَوْفَ أَبُوحُ لِيَدِجِ الْغَافِلِ
بِمَقَاصِدِ فُولِسْطَافِ الْوَعْدِ السَّافِلِ
فِي إِغْوَاءِ يَمَامَتِهِ وَحِيَاةِ ذَهَبِ طَائِلِ
بَلْ تَدْنِيسِ فِرَاشِ الرَّجُلِ الْفَاضِلِ!

(٩٣ - ٩٠ / ٣ / ١)

وأما فورد فإنه غيور بطبعه، وهو يصغى لما يقوله يستول، ويتحول، كما يقول هيبارد، إلى عطيل فكاهى.

ويتلو ذلك ظهور صاحب ثأر آخر، هو الدكتور كايوس، الطبيب الفرنسى، الذى يكتشف أن القس الويلزى إيثانز يريد وساطة السيدة كويكلى فى تزويج صديقه سلندر من آن بيدج. ولما كان الطبيب يريد هذه العروس لنفسه فإنه يقرر الثأر من إيثانز ويتحداه إلى مبارزة بالسيف، عقاباً له على التدخل فيما يراه أمراً لا يخص القس، ويقبل القس التحدى. ويتجلى لجميع أهالى وندسور مخافة هذا التحدى والمبارزة المعترمة، فيقترح صاحب الفندق خطة لتفاديها يقبلها الجميع، ومن ثم يحدد لكل منهما مكاناً للمبارزة يختلف عن المكان الذى يحدده للآخر. ومثلما لم يُفَضَّ تصميم سلندر على الثأر فى المشهد الأول إلى شىء، لا يفضى اعتزام الثأر هنا إلى شىء، بل إن 'الغريمين' السابقين يشعران معاً بمرارة الخدعة ويقرران من جانبهما الثأر من صاحب الفندق. وهكذا، بعد تصالحهما، يتفان على حيلة للثأر، أو كما يقول إيثانز: "ولندبر معاً أحبولة نتقم بها من هذا الكذاب الخداع الحقيقى.. صاحب الفندق" (١٠٧-١٠٦ / ٣ / ١).

وهكذا نصادف ثأراً من نوع آخر، يعتبر تنويعاً على اللحن الأساسى، إذ يتفق إيثانز وكايوس على تدبير حيلة لا تكشف عنها المسرحية وتتمثل فى تكليف بعض الأشخاص بالتظاهر بأنهم ألمان يريدون استئجار خيل صاحب الفندق ثم يفرون بها! ولا يقدم شيكسبير على المسرح تفاصيل هذه الأحبولة بل يلمح إليها إلماحاً أو يرسمها

بالخطوط العريضة فقط، كما يقول كريك، إلى الحد الذى دفع بعض النقاد إلى افتراض ضياع مشهد من مشهدين من النص، ولكن كريك يقول إن ذلك لا لزوم له، "إذ لا حاجة للنص إلا بهذه الخطوط العريضة.. حتى يضاف صاحب الفندق إلى قائمة الذين تنقلب أحوالهم فى نهاية المسرحية، مثل بيدج وسلندر، وزوجة بيدج وكايوس. فمن الطبيعى ألا يغدو فولسطاف الخاسر الوحيد فى المسرحية" (ص ١٦).

وفورد صاحب ثأر آخر، فهو يتخفى فى زى بروك ويذهب لمقابلة فولسطاف ويعرف منه بمهارة ما يتوى عمله، ولو أن ذلك يكلفه سماع شتائم فولسطاف له وهو فى هذا الزى التنكرى، ومن ثم يقرر الثأر لنفسه من هذا الذى يريد طعنه فى عرضه، ويتحقق له ما يريد فى الواقع، مع اختلاف بالغ الأهمية فى الدراما وهو أن فورد لا يدرك فى المرتين الأوليين اللتين يفاجئ فيهما زوجته فى منزله مع فولسطاف أنه قد ثأر فعلاً منه من خلال أحبولتى الزوجتين، وفى المرة الأولى يلقي الخدم بفولسطاف فى النهر وفى الثانية يضربه فورد ظاناً أنه الساحرة صديقة زوجته. وترجع الأهمية الدرامية هنا إلى التورية الساخرة المزدوجة، وهى من السمات الخاصة التى تتميز بها هذه الكوميديا فى حبكتها الرئيسية بل وفى كثير من مشاهداتها الأخرى أيضاً، ولا يتيسر لفورد أن يتذوق حلاوة انتقامه إلا فى المرة الثالثة، وبفضل الزوجتين أيضاً، حين يشارك الجميع فى عقاب فولسطاف وفضحه فى المشهد الأخير، وحين يسدد فورد إلى فولسطاف الطعنة الأخيرة من طعنات انتقامه بإخباره أنه قد صادر خيوله سداداً للدين الذى تحمله فولسطاف حين قبل 'الرشوة' من فورد المتخفى فى زى بروك فى مقابل إغواء زوجته!

بل إن فولسطاف نفسه، الهدف الرئيسى للثأر، يتصور ولو لفترة قصيرة أنه صاحب ثأر وأنه سوف ينتقم لنفسه من فورد لتدخله فى محاولات إغواء الزوجة، إذ يقول لفورد المتخفى فى زى بروك "سر معى وسوف أحكى لك أموراً غريبة عن فورد الوغد. وهو من أثار منه الليلة وأضع زوجته فى يدك" (٢٦/١/٥-٢٧). ويرد كيد فولسطاف بطبيعة الحال إلى نحره، فى مشهد يتخذ صورة الماصك (masque) وهو أشد صور الكشف عن الحقيقة شيوعاً فى آخر درامات الثأر الجادة أو المأسوية. وهذا التحويل

المتعمد لموضوع الثأر إلى صورة فكاهية يتضمن في أعماقه سخيرية من فكرة الثأر المدمرة نفسها، وإذا صح ما يقوله هيبارد من أن المسرحية "أدق صورة لفن البيرلسك burlesque في شيكسبير" فإن وظيفة البيرلسك في نظري - والبيرلسك هو اتخاذ موضوعات أو شخصيات سامية صوراً منحطة أو فكهة ساخرة (التحقير الفكاهي - مجدى وهبة) - تتجاوز 'مسخ' صورة تراجيديا الثأر إلى 'مسخ' فكرة الثأر نفسها، وهذا هو الذى يثرى العلاقة بين الواقع والتمثيل، ما دامت الفكرة قد انتقلت من مصير الأمم والشعوب الذى يتعلق بأفعال القادة (الملوك والأمراء) إلى شئون الحياة اليومية فى الطبقة المتوسطة، فالأحداث هنا تعتمد على التمثيل ولكنها ترمز لحقائق لا يملك المرء إلا أن يأخذها على محمل الجد، فإذا كان هاملت فى المسرحية التى كتبها شيكسبير بعد هذه المسرحية يجعل الممثلين يقدمون تمثيلية أعدها بنفسه لتمثيل الواقع، بل وتحاكى الواقع من وجهة نظرة محاكاة دقيقة، فإنه يصفها للملك بأنها بريئة ومجرد 'مزحة'، وعندما يسأله الملك إن كانت بالمسرحية أية إساءة يرد عليه قائلاً "لا لا! إنه مجرد مزاح - سُم فى مزاح! ليست بها أية إساءة على الإطلاق!" (٢٢٩/٢/٣ - ٢٣٠) (الترجمة العربية - ٢٠٠٤) وهكذا فلنا أن نرى أن التمثيل الذى نراه من جانب الجميع تقريباً محاكاة، فى ظاهرها مسخ للواقع وفى باطنها إيمان بحقيقة الواقع الذى يعود إليه الجميع فى النهاية، فإذا استبدلنا لفظ 'ثأر' بلفظ 'سُم' فى قول هاملت استطعنا إدراك ما يرمى إليه شيكسبير من تقديم هذه المسرحية الساخرة.

٧- التحول والمسخ:

وما دمت قد ذكرت المسخ فلا بد أن أذكر ما يتحتم ذكره هنا وهو العلاقة الوثيقة بين مسخ فكرة الثأر وفكرة المسخ فى ذاتها التى يدين بها شيكسبير للشاعر أوفيد الرومانى فى كتابه مسخ الكائنات. ففي بداية المشهد الأخير يدخل فولسطف متنكراً فى صورة هيرن الصياد وقد وضع قرنين عظيمين على رأسه، فيلقى مونولوجاً حافلاً بالصور الكلاسيكية الخاصة بالمسخ:

دَقَّتْ سَاعَةُ قَصْرِ وِندسور الثانيةَ عشرة. اللحظةُ تقتربُ حثيثًا. فلتُساعدني الأربابُ التي عَرَفَتْ الشهوةَ وكابدَتْها! اذْكُرْ يا چوپيتر أنك تَنَكَّرْتَ في صورةِ ثَوَرٍ حَتَّى تَنَالَ حَبِيبَتِكَ يورُوپا، فَأَنْبَتَ الحَبُّ قَرْنَيْنِ فِي رَأْسِكَ. إِيهَ أَيُّهَا الحَبُّ الجِبَّارُ يا مَنْ تَسْتَطِيعُ مِنْ بَعْضِ الزَوَايَا أَنْ تُحِيلَ الحَيَوَانَ بَشَرًا، وَتُحِيلَ البَشَرَ حَيَوَانًا مِنْ زَوَايَا أُخْرَى! لَقَدْ مَسَخَتْ نَفْسَكَ يا چوپيتر أَيْضًا فِي صُورَةِ طَائِرٍ التَّمَّ حَتَّى تُغْوِيَ حَبِيبَتَكَ لِيدَا: أَيُّهَا الحَبُّ القَادِرُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ: مَا أَشَدَّ مَا جَعَلْتَ مَظْهَرَ الإِوْزَةِ يُخْفِي طَابِعَ الرُّبُوبِيَّةِ! فَأَصْبَحْتَ لَدِينَا خَطِيئَةً ارْتَكَبْتَ فِي صُورَةِ حَيَوَانٍ، وَمَا أَعْظَمَ إِثْمَهَا يَا چَوْفَ، وَخَطِيئَةً أُخْرَى فِي صُورَةِ طَائِرٍ أَلِيفٍ: وَمَا أَكْبَرَهَا مِنْ خَطِيئَةٍ يَا چوپيتر! وَإِذَا كَانَتْ الأَرْبَابُ نَفْسُهَا تَعْرِفُ الشَّهْوَةَ فَمَا بِالْإِنْسَانِ الضَّعِيفِ؟ أَمَّا أَنَا فَقَدْ اسْتَحَلْتُ ظِيًّا مِنْ ظُبَاءِ غَابَةِ وِندسور، وَأَظُنُّنِي أَسْمَنَهَا جَمِيعًا! أَدْعُوكَ يَا چوپيتر أَنْ تُهَيِّئَ الجَوَّ الصَّالِحَ لِمَوْسِمِ التَّلَاقِحِ، وَإِلَّا مَا لَأَمْنِي أَحَدٌ إِذَا انْصَهَرَ شَحْمِي فَخَرَجَ فِي بُولِي! مِنْ الْقَادِمُ الآنَ؟ الظُّبْيَةُ الَّتِي أَحْبَبْتُهَا؟

(١٥ - ١/٥/٥)

المصدر هنا ولا شك أوفيد، ولكن بعد أن ألبسه شيكسبير ثوبًا 'شعبيًا' فكاهيًا يناسب مسرحيته والطبقة المتوسطة التي يتناولها فيها والجمهور العريض الذي يخاطبه. وليس من الغريب وفقًا لتقاليد 'البيرلسك' أن يرى فولسطاق نفسه في صورة چوپيتر رب الأرباب، فهو شخص ذو ذات متفخخة متفخشة (جسمًا ونفسًا) ولكن شيكسبير لا يراه في هذه الصورة نفسها، بل يراه في صورة أخرى مستقاة من مسخ الكائنات أيضًا. فعندما يقول يستول لفورد إن السير چون فولسطاق يعشق زوجته (أي زوجة فورد) يستنكر فورد ذلك قائلاً: "يحب زوجتي؟" فيجيبه يستول:

بِمَا يَتَرُّ مِنْ لَهَيْبٍ فِي الكِبْدِ! إِنْ لَمْ تَصُدَّهُ

غَدَوْتُ مِثْلَ أَكْتِيُونَ ذَا قَرْنَيْنِ . . وَخَلَفَكَ الْكِلَابُ تَطْلُبُكَ!

(١٠٧ - ١٠٦/١/٢)

وأكتيون، كما ذكرت من قبل فى الليلة الثانية عشرة (القاهرة - ٢٠٠٧، ص ٣٠)، صياد عظيم فى الأساطير اليونانية، وكان قد مر مصادفة بنبع جبلى فشاهد ديانا ربة العفة تستحم فيه فغضبت تلك الربة ومسخته فى صورة ظبى، وانطلق أكتيون يعدو هارباً من كلابه التى جعلت تطارده حتى أدركته ومزقته إرباً. والأسطورة تسمح بتفسيرات كثيرة بطبيعة الحال، ونحن نذكر الصورة الجميلة التى يستمدّها شيكسبير من هذه الأسطورة فى الليلة الثانية عشرة، إذ يسأل كيوريو الدوق أورسينو إن كان يتوى الخروج للصيد، فيجيبه الدوق قائلاً:

أَصِيدُهُ بِقَلْبِي الَّذِي أَرَاهُ أَشْرَفَ الْأَعْضَاءِ!

أَوَّاهُ عِنْدَمَا رَأَتْ عَيْنَايَ أُولِيفِيَا لِأَوَّلِ مَرَّةٍ

أَحْسَسْتُ أَنَّهَا تُطَهِّرُ الْهَوَاءَ مِنْ أَدْرَانِهِ

وَعِنْدَهَا اسْتَحَلَّتْ ظَبِيًّا وَاسْتَحَالَتِ الْأَشْوَاقُ سِرْبًا

مِنْ كِلَابِ الصَّيْدِ ذَاتِ رَهْبَةٍ وَقَسْوَةٍ

وَلَمْ يَزَلْ طِرَادُهَا لِلْآنِ لِي!

(٢٣-١٨/١/١)

أى إن شيكسبير يجعل أكتيون هنا ممثلاً للعاشق المحروم الذى تطارده الأشواق، ولكن الصورة فى أذهان الناس كانت تربط ما بين أكتيون بسبب قرنى الظبى فى رأسه وبين الديوث، وهذا هو المصير الذى يهدد يستول فولسطاق به. والواقع أن فورد لا يتعرض مطلقاً لمواجهة مثل هذا المصير، ولكن مقابلتيه متخفياً فى زى بروك مع فولسطاق تقنعانه بأنه معرض له، ومن ثم يتحول إلى 'فريسة' تنهشها شكوكه المضنية

التي تكاد تصيبه بالخبل. وهكذا نجد فيه عنصراً من عناصر صورة أكتيون، وأما أكتيون 'الحقيقى' فى هذه المسرحية فهو فولسطاف، إذ يظهر أول ما يظهر فى المسرحية فى صورة صائد الغزلان وسارقها، لكنه سرعان ما يتخذ لنفسه دور صائد النساء وسارقها، مدفوعاً إلى ذلك بحاجته إلى النقود، ومنجذباً إليه بزهو وغروره الذى يجعله يفسر ترحيب المرأتين به وما تبديانه من مظاهر المجاملات بأنه دعوة إلى الفسق. والمرأتان لا تتبهان فى أول مقابلة معه لما لهما من تأثير فيه، ولذلك فهما تغضبان غضباً شديداً، مثل ديانا، حين تكتشفان رأيه الحقيقى فيهما، فتفعلان ما فعلته ديانا وتطاردانه بانتقامهما. وهكذا يتحول الصائد إلى فريسة مطاردة.

ويتحول فورد أيضاً إلى صائد وكلب صيد، فهو كثيراً ما يستخدم صور الصيد فى لغته أثناء الطراد، فيقول فى دور الصياد "أؤكد لكم أننا سوف نخرج هذا الثعلب من جحره" (١٤٩/٣/٣ - ١٥٠) ثم يقول فى دور كلب الصيد "لو عدت إلى الصباح دون وجود طريدة فلا تثقوا فى أبداً إذا صحت فيكم بعدها" (١٨٦/٤ - ١٨٧) و"يصيح" (cry out) هو المصطلح المستخدم فى الصيد للإشارة إلى نباح الكلاب عندما تشم رائحة الثعلب.

ويتقدم حدث المسرحية بسرعة متزايدة، مثل الصيد، حتى يصل إلى ذروته فى المشهد الأخير، حيث يلبس فولسطاف رأس الطبى بقرنيه، وبمحض إرادته، وينادى زوجة فورد قائلاً "يا ظيتى" (١٧/٥/٥) ويقول للزوجتين "فاقتسمانى مثل الطبى المسروق" (٢٤/٥/٥). وهكذا فبعد أن اختار لنفسه طائعا دور أكتيون، ووضع على رأسه القرنين اللذين أرادهما لرأس فورد، تحاصره باقى الشخصيات فى الماصك، ويقمن بقرصه ولسعه بلهيب الشموع، ويفضحه الجميع ويجعلنه فريسة للسخرية والاستهزاء من فورد وإيفانز وغيرهما. أى إن التحول قد اكتمل، وحدث المسخ الذى أوحى به صورة أكتيون صائد الأطباء وكلابه، فاكتمل لشيكسبير بذلك أيضاً مسخ الأسطورة التى يرويها أوفيد!

٨- كوميديا أم هزلية؟

يتفق النقاد على أن زوجات مرحات أقرب كوميديات شيكسبير إلى الهزلية على الإطلاق، ولا حاجة بى إلى تعديد أسماء النقاد إذ لا خلاف بينهم فى هذا، فالمسرحية حافلة بالحركات العنيفة التى تتسم بها الهزلية، ولكن المسرحية تستخدم مع ذلك لغة خاصة تسمو بها على مستوى الهزل المحض، وخصوصاً فى رواية ما يحدث خارج المسرح ولا نراه من أحداث هزلية، وانظر إلى الصور الشعرية التى يسوقها فولسطاق حين يقص على فورد (المتخفى فى زى بروك) ما حدث له حين ألقاه الخدم فى مياه نهر التيمز:

اصْبِرْ وسأحكى لك يا سيد بروك عما كابدته لإغواء هذه المرأة من أجلك أنت: بينما كنت محشوراً فى السلة جاء اثنان من خدم فورد، وغَدَّانِ من أوغاده، تلبيةً لنداء سيدتهما، حتى يحملوا السلة وأنا فيها كأنى ملابس قدرة إلى المغسلة فى داتشيت. حملانى على أكتافهما وقابلا سيدهما الوغد الغيور لدى الباب، فسألهما مرة أو مرتين عما يحملان فى السلة. ولكن القدر الذى كَتَبَ عليه أن يكونَ دِيُونًا، كَفَّ يَدَهُ. وهكذا واصل هو تفتيش المنزل، وواصلتُ أنا رحلتى باعتبارى ملابس قدرة! ولكن اسمع ما تلا ذلك يا سيد بروك! لقد كابدتُ آلامَ الموتِ بصورٍ ثلاثٍ مختلفة: كانت الأولى خَوْفى الذى لا يُطَاقُ من أن يكشفَ أمرى ذلك الكبشُ الهائجُ الغيورُ الحقيقير، والثانية انحشارى فى مكان ضيقٍ منحنيًا كالسيف المرن الذى يتقوس فى علبته فيلمس طرفه مقبضه، إذ انحنيت حتى لامَسَتْ رَأْسِي عَقَبِيَّ، والثالثة انحباسى كأنى شراب أُقفل عليه البرميلُ حتى يتخمرَ مع الملابس الكريهة الرائحة التى كانت تتخمر هى الأخرى بما فيها من دهون. تصور ذلك! رجل بمثل طبيعتى - لك أن تتصور - رجل تُؤثِّرُ فيه الحرارةُ كما تؤثر فى الزبد، وما يفتأ يتعرضُ للانحلال والانصهار! لقد نجوتُ من الاختناق بمعجزة! وفى ذروة ذلك الحِمَامِ الساخن، وأنا أوشك أن أُطْبَخَ فى قِدْرِ من الزبد مثل الطيسخ

الهولندى، ألقى الرجلان بى فى ماء التيمز البارد فبردتُ وأنا أتوهجُ بالحرارة
فى ذلك الماء مثل حُدُوة الحصان! تصوّر ذلك يا سيد بروك! هذه الحديدية
التي احمرّت من وقْدَةِ النار وهى تهسُّ وتطشُّ فى الماء البارد!

(١١٤ - ٨٩/٥/٣)

وهكذا فإن الأحداث الهزلية فى الزوجات المرححات تقع من أجل ما يمكن
استثمارها درامياً فيه، وكذلك من أجل ما تتمتع به من جاذبية خاصة، وهى هنا تصبح
مناسبات، كما يقول هيبارد، لألحان أوبرالية فكاهية منشورة (comic prose arias)
بمعنى أن إلقاء فولسطاق فى ماء النهر أتاح لشيكسبير أن يقدم نسيجاً بالغ الثراء من
الصور الشعرية الخاصة به، إذ لا يشاركه أحد فى خصائص لغته التى تتراوح ارتفاعاً
وانخفاضاً وفقاً لمن يخاطبه، فهذه المسرحية مما يسمى مسرحيات الشخصية، كما يقول
كريك، ومن ثم فإننا دائماً ما 'نتعامل' مع اللغة التى تعتبر وحسب مفتاحاً للشخصية
بل قريباً صادقاً للشخصية، ونحن نذكر ما قاله بن جونسون، الكاتب المسرحى
المعاصر لشيكسبير فى كتابه حطام الأخشاب أو المكتشفات (انظر درايدن والشعر
المسرحى، مجدى وهبة ومحمد عنانى، ١٩٦٣، ١٩٨٢، ١٩٩٤) عن اللغة، إذ يقتبس
من إرازموس (Erasmus) (ت ١٥٣٥) عبارات يقول فيها:

لا يفصح عن الإنسان خير من لغته: فتكلم حتى أراك. واللغة تنبع من أعماق
وأقصى مجاهل ذواتنا، وتمثل صورة والدها وهو الذهن. ولن تجد مرآة تمثل
صورة إنسان، أو ما يشبهه الإنسان، أصدق من كلامه.

Ben Jonson, edited by C. H. Herford and Percy and Evelyn
Simpson, vol. III, Oxford 1947, p. 652. (cited in Hibbard, p. 44).

وفولسطاق يتميز بلغته التى تتميز بالتلون كما قلت (أى الصعود والهبوط)
وبالتلون كذلك، (أى ثراء النسيج). ولنضرب مثلاً على التلون قدرة فولسطاق على
صياغة أبيات من الشعر يصعد فى أولها إلى مصاف الأسلوب الرفيع وهو يخاطب

خادمه روبين، ثم يهبط حين يخاطب يستول ونيم إلى لغة أقرب لما يخاطب به الحيوان:

خذ يا غلام هاتين الرسالتين وانطلق بسرعة،
أبحر كما لو كنت زورقي الخفيف نحو ساحل الذهب!
ولتغرباً يا أيها الوغدان عن وجهي! ذوباً كحبات البرد! انصرفاً!
خبأ على الأظلاف بحثاً عن فتى يؤويكما غري! غورا!

(٧٩-٧٦/٣/١)

والتلون هنا يتضمن تلويثاً أيضاً، فإذا كان التلون واضحاً في التضاد بين مستوى صورة الزورق المنطلق إلى ساحل الذهب وصورة 'على الأظلاف' (O'th' hoof) المستقاة من الحيوان، فإن التلوين واضح أيضاً في توالى الصور الشعرية، فساحل الذهب كناية عن الزوجتين، ويليهما التشبيه بحبات البرد، ثم الاستعارة المكنية في 'الأظلاف'، وأخيراً في الفعل 'يغور'، سواء فهمناه بمعناه الفصيح أم العامى المصرى! وانظر كيف ينتقى فولسطاق صورته التي تتميز بهذا التلوين والتلون، فعندما يخبر خدمه أن زوجة فورد رمقته بعينين حصيفتين، وأنه شعر "بشعاع بصرها يسطع أحياناً على قدمي وأحياناً أخرى على كرشي الظريف" (٥٧/٣/١) ويرد عليه يستول بسطر من الشعر يعدل فيه من هذه الصورة (الشمسُ إذن سَطَعَتْ فوق الروث) يصف فولسطاق نظرتها بأنها "تم عن جوع شديد، حتى أحسست كأن شهوة عينها تلسعني مثل العدسة التي تشعل النار" وهكذا يلون الصورة بإضافة عنصر جديد إليها، وهو صورة العدسة الحارقة، ثم يأتي بالتشبيه الذى يمهد لصورة ساحل الذهب قائلاً "وهي مثل غيانا عامرة بالذهب والخير الوفير" لكنه لا يلبث أن يزيد من تعقيد الصورة قائلاً "وسأقوم بدور مصادر الأراضى للمراتين، كما تقومان بدور وزارة الخزانة لى" ثم يردف قائلاً: "ستكونان جزر الهند الشرقية والغربية، ولسوف أتاخر مع هذه وتلك جميعاً" (٦٩ - ٦٠ / ٣ / ١).

وهذه الصور المستقاة من عالم البحار والتجارة تتناقض مع الصور السائدة في المسرحية باعتبارها مسرحية تدور في إطار الطبقة الوسطى، وهي صور مستقاة من الحياة المنزلية، ومن الأمثال الشائعة في أوساط هذه الطبقة، ومن الآيات الشهيرة في الكتاب المقدس، والحق أن فولسطاق نفسه يشارك في هذه الصور السائدة كما يقول أوليفر، ولكنه يتفرد بين الشخصيات بصوره الخاصة أيضاً، بحيث تضيف بعداً جديداً يتمثل في هذه الصور التي توحى باختلافه عنهم. وسوف أضرب أمثلة وحسب، وأنا أؤكد أنها أمثلة وحسب فالنص حافل بالمزيد، كما استخدم مصطلح الصورة الشعرية بالمعنى الذي حددته كارولان سبيرجون (Caroline Spurgeon) في كتابها عن صور شيكسبير الشعرية ودلالاتها (١٩٣٥) بمعنى كل صورة خيالية وإن لم تكن بالضرورة تشبيهاً أو استعارة، فمنها الإشارة إلى الجبن في صور طريفة "يا نحيلاً مثل شرائح الجبن" (١٢٠ / ١ / ١) و"كى لا يمسخنى قطعة جبن" (٨٢ / ٥ / ٥) و"حتى لا أغصّ بقطعة جبن مقلّى في الزبد" (١٣٩ / ٥ / ٥) والإشارات الأخرى إلى الجبن (١١ / ٢ / ١) و(١٢٢ / ١ / ٣) و(٢٨٦ / ٣ / ٢) وقس على ذلك صور الزبد "رجل يقطع اللغة ويقلبها في الزبد" (١٤٣ / ٥ / ٥) و"أوشك أن أطبخ في قدر من الزبد مثل الطبخ الهولندى" (١١٠ / ٥ / ٣) و"لنزعت مخى من رأسى ودهنته بالزبد وقدمته لأحد الكلاب هدية في عيد رأس السنة" (٦ / ٥ / ٣) والإشارة إلى المخ "هل تركت مخى في الشمس حتى جف؟" (١٣٥ / ٥ / ٥) والثمار المختلفة "فلتمطر السماء ثمار البطاطا الحلوة" (١٧ / ٥ / ٥) و"حتى ألقى موتى رجماً بجذور اللفت" (٨٦ / ٤ / ٣) و"فى لون التسوت الأزرق" (٤٥ / ٥ / ٥) و"مثل الكمثرى المجففة" (٩٤ / ٥ / ٤) ومثل الإشارات إلى المشاغل المنزلية "لن أسمع له برتق الفتق فى ثروته بأصبع مالى" (٦٧ / ٢ / ٣) و"لقد أصاب الخرق أفضل سترة لديك يا سيد فورد" (١٣١-١٣٠ / ٥ / ٣) و"لن يستطيع الاختباء فى كيس النقود الصغير أو علبة الفلفل" (١٣٥ / ٥ / ٣) و"لابس الأقمشة الويلزية الخشنة" (١٦١-١٦٠ / ٥ / ٥) وغيرها كثير كما قلت، وسوف يحسها القارئ بوضوح، مثلما يشعر بها المشاهد. وأما الإشارات إلى الكتاب المقدس والأمثال الشائعة فأنا أشرحها فى الحواشى، لأن تركيزى

هنا ينصبُّ على مفهوم الكوميديا الجديد الذى يستخدم عناصر الهزلية دون أن ينحصر فى الطابع الهزلى بفضل التكامل فى رسم الشخصيات كما سوف أبين.

ولننظر إلى موقف فورد الذى يعتبر نموذجًا لهذا التكامل، فهو رجل غيور بالطبع، ولكنه ليس شخصية نمطية للغيور، بل هو شكاك وحسب، وعلته تكمن فى هذا الشك، وهو 'رجل عمل'، إذ لا يستسلم للشكوك عندما يفضى إليه يستول بما سمعه من فولسطاق، بل يقرر جلاء الحقيقة بصورة يقول هيارد إنها تشبه صورة الرهان الذى لا بد أن يكسبه، وهكذا يقول فى ختام أول مناجاة له (مونولوج/ حديث منفرد) "فإن ثبت لى أنها شريفة لم يضع جهدى عبثًا، وإن ثبت لى غير ذلك كانت جهودى مثمرة" (٢/٢/٢١٥-٢١٦). أى إن مقصد فورد هو معرفة الحقيقة وأول مقابلة له مع فولسطاق تضعه فى موقف لا مهرب منه، إذ إن تلك المقابلة تكشف له عما يظن أنه الحقيقة الكاملة، ولكن الحقيقة لا تكتمل إلا بمعرفة نوايا زوجته، وهو جاهل بها! وبعد المقابلة الثانية يكشف أنه كان على حق، على أية حال، وهو فى الواقع واقع فى شركٍ نصبه لنفسه! ومن ثم يختلط إحساسه بالنصر بإحساسه بالإحباط، الأمر الذى يثمر لنا مونولوجات بديعة وحوارات رشيقة تزخر بالأسئلة البلاغية (الإنكارية) وتتدفق فيها صور الديوث فى تيار متصل يضحكنا لأننا - نحن القراء والمتفرجين - نعرف الحقيقة ونذكر ما لا يدركه فورد، أى إننا نضحك لأننا نعرف النتيجة التى لا بد منها وهى أن زوجته سوف تطلعه وتقنعه بحقيقة ما كان، فلديها الحصافة ولديها الأدلة والشهود. كما إننا نضحك لتصوره أن زوجته تخونه مع فولسطاق من دون الرجال، ولو كان شابًا وسيماً جذابًا لاختلف الأمر! وهكذا نجد شخصية تجتمع فيها عناصر الكوميديا لا الهزلية، وأهمها الهواجس التى تعمى البصر، وقدرة الشخصية بسبب تماسكها على التغير (أو ما يسمى اصطلاحًا بالتطور) ومن ثم كان دور فورد على المسرح من أحب الأدوار إلى قلوب الممثلين.

وسوف أكتفى بنموذج آخر لشخصية أخرى اكتملت لها عناصر كوميديا الشخصية بأنقى معانيها، ألا وهى شخصية سلندر، ومن المحال أن نقابل أمثاله فى الهزلية. إن

محاولته خطب ود - ولا أقول خطبة - آن يديج، هي الكوميديا الصافية، فهي نموذج للسلوك الخالي من أى مكر أو تظاهر (على عكس جميع الآخرين الذين لا يتفكرون يدبرون ويحتالون) ونحن نعهد فيها أقصى درجات 'البله البريء' الذى يمكن أن يتميز به إنسان على وجه الأرض وربما كانت صفة 'البله' (وأنا أستعيرها من هازليت الذى يصف سلندر بأنه "دفقة جبارة من البله") صفة طبيعية فيه لا علاج لها، ولكنها صفة يخفف منها صدقه وصراحته، ولذلك فنحن لا 'نحتقر' هذا البله بل نرثى له ونشفق عليه، وحين نضحك منه يصدر ضحكنا ممزوجاً بالتعاطف الرحيم. إنه شاب يعجز وحسب عن القيام بدور الخاطب أو المحب الذى رسمه له عمه شالو والقس إيثانز، وهو عى اللسان، خجول، لم يعتد صحبة النساء، ولا ينطلق لسانه إلا إن تحدث عن الدببة! وما يديه من خيلاء لا يزيد عن خيلاء البراءة نفسها، وإذا كان النقاد يقولون إن شيكسبير يهاجم الطبقة الأرستوقراطية ممثلة لا فى فولسطاق وحسب بل فى شالو وسلندر (وربما فى فستون) أيضاً، فإنه هنا لا يجعلنا نشعر بأى ضيق من سلندر، ولا أقول بأى 'نفور' منه.

وسوف أورد ما أراه أدق تحليل لشخصية سلندر، وهو التحليل الذى يقدمه جون دوغر ويلسون فى كتابه كوميديا شيكسبير السعيدة (١٩٦٤)، فهو يصفه أولاً بالبله مثل سائر شخصيات الحمقى الذين تعج بهم الدراما الإليزابيثية ثم يستدرك قائلاً إن سلندر يتمتع إلى جانب 'البله' بصفات أخرى كثيرة، "فهو فخور بأسرته ويعتز بعمه القاضى العظيم شالو"، واصفاً إياه بأنه "ابن الحسب والنسب أيها القس المحترم! وهو يقرن توقيعه بلقب الأسرة الكريمة على كل حوالة مالية، أو وصل بسداد الدين، أو وصل مخالصة، أو صك التزام!" (١/١/٧ - ٩) كما يعتز سلندر بحسبه ونسبه، فيطلب من خادمه سيمبل أن يذهب 'ليخدم' عمه شالو قائلاً:

أحياناً ما يحتاج قاضى الصلح إلى استعارة خادم صديقه. لا يزيد عدد خدمى اليوم عن ثلاثة، وغلّام صغير، وذلك حتى تموت أمى. ولكن ذلك لا يهم. فأنا أعيش حياة الفقراء ممن يتمتعون بكرم المحتد.

ويلحق ويلسون على ذلك قائلًا إن هذه العبارات الأخيرة وحدها تكفى لاستمالة قلوبنا إليه وحبه ولو لم يقل غيرها فى المسرحية، إذ إنه قد عبر بصراحة ساذجة عن الأفكار الخبيثة التى يضمورها كثير ممن يتظرون وفاة والديهم حتى يرثوهم. ويضيف قائلًا "وما أعمق الطابع الإنسانى الذى يميز مشيته فى تبختر عندما يقابل الفتاة التى قُدِّرَ له أن يخطب ودها! لسوف يبين لها أنه يختلف عن غيره من الناس ويرفض أن يتبع الآخرين لتناول العشاء، ويتفاخر بأنه ماهر فى 'اللعب بالسيف والخنجر'... ويفضى إليها باستمتاعه بلعبة الرهان على الدببة والكلاب" ظانًا بأنه بذلك سوف يكشف لها عن سمو معدنه! "وهكذا بعد إحراز انتصاره الصغير، تنجح فى الدخول معه حتى يتعشى - و'تعشى' هى به!".

ويلمح ويلسون إلى ما لم يعره المحدثون اهتمامًا فى هذه الشخصية الطريفة الصادقة حقًا، ألا وهو أن لسلندر قلبًا خفيًا قادرًا على الحب، فهو يقع فى غرام آن بيدج حقًا، حتى أنه يغفل عن كل ما يدور حوله بين إيثانز وكايوس فى حقول فروجمور (١/٣) وكل ما يستطيعه هو أن يستنهد فى حسرة وشوق هاتفاً: "ما أحلاك يا آن بيدج!" ومع ذلك فعندما يجد الجد ويطلب إليه عمه أن يخطبها (٤/٣) يتعثر سلندر ويقدم إلينا مشهداً من أطرف المشاهد الكوميديّة، حيث يمتزج الضحك فيه بالإشفاق على سلندر (ص ٨٤ - ٨٧).

وأرجو ألا يفهم من هذا العرض السريع للجدل الدائر حول ما إذا كانت المسرحية كوميدياً أم هزلية، وترجيحى للجمع بينهما فيها، أن فى هذا أو ذاك الخط من شأن الهزلية كنوع مسرحى تمتد جذوره فى التاريخ المسرحى منذ القدم، وقد أسعدنى بعد أن كدت أن أنتهى من هذه المقدمة أن قرأت مقالاً نقدياً عن مسرحية حديثة، أتت فيها الباحثة نهاد صليحة (Selaiha) بما أرى فيه خير إيضاح لطبيعة الهزلية، كأنما لرد اعتبارها عند الذين يفضلون التراجيديا (مثل النقاد الذين شاهدوا زوجات مرحات عند عرضها فى مسرح الطليعة بالقاهرة فاستهجنوا ما بها من هزل واستكثروا أن يصدر ذلك عن قلم شيكسبير وأن أريد أنا الطين بلة فأقدم الهزل بالعامية). وتبدأ صليحة الدراسة قائلة:

لا يفوق الهزلية الفاقعة شىء فى قدرتها على الكشف عن الطابع العبثى المتأصل فى حياتنا، فما الهزلية إلا أن يجد المرء نفسه فى غير المكان الصحيح وغير الوقت الصحيح وأن يضطر إلى ارتداء قناع، أو عدة أقنعة متوالية، وإلى أن يرتجل نصاً جديداً، أو قل كلمات جديدة تناسب الموقف الذى لم يتوقع أن يجد نفسه فيه، وأن يجعل كلماته تبدو طبيعية ومعقولة. وفى الهزلية تصبح المصادفة هى القاعدة، وتكتسب الأشياء الجامدة حياة خاصة بها، وإرادة خاصة بها، كما يتعرض ذكاء الإنسان اللماح، وكذلك قدرته على تطويع ذاته ومرونته، إلى أقصى اختبار ممكن، بل ويصل به إلى حد الانهيار. وعندما تجتهد الشخصيات لتخليص أنفسها من طوفان الأحداث غير المتوقعة، تتحول إلى دُمى تتحكم فيها قوى خفية، فإذا بالزمن والمكان لا يقومان بوظائفهما السياقية المعتادة، بل يحتلان موقع الصدارة ويكتسبان قوة خاصة بهما، ويصبحان قوى درامية فعالة. وهذا هو الذى يُقَرِّبُ الهزلية كنوع أدبى من التراجيديا، على الرغم مما شاب الهزلية طويلاً من احتقار، ومن استعمال اللفظ للحط من شأن أى عمل مسرحى. ففى المأساة وفى الهزلية جميعاً يصبح البشر لُعباً تلهو بها قوى خفية... وإذا كانت الغاية القصوى للمأساة المصالحة بين "الأرباب" والبشر من خلال الخوف والشفقة، والألم والمعاناة، وقبول هذه المعاناة واحتضانها، فإن الهزلية نوع أدبى يفصح عن سخرية أشد مرارة، وعن دراية أكبر بطبيعة هذه الدنيا، ويحقق عند كبار مبدعى هذا النوع قبولاً رواقياً يشبه قبول سيزيف لمصيره من خلال الضحك الذى يطهر النفس.

وتمضى صليحة فى عرض هذه النظرة الشاقبة، مؤكدة أن "البُعد الفلسفى للهزلية باعتبارها صورة استعارية للحياة" لم يُكشَفْ إلا منذ عهد قريب، وموضحة أن الجوانب العبثية فى هذا النوع الأدبى كانت أيضاً مصدر قوته وشعبيته وصموده، حتى تصل إلى نشأة مسرح العبث ومن خَلَقُوا كتابه ممن صوروا الطابع التعسفى للحياة وانعدام معنى عمل الإنسان وكلامه.

(الأهرام ويكلى، ملحق الثقافة، ص ٤، ٦ ديسمبر ٢٠٠٧)

٩- البناء:

إن رسم شخصيتي فورد وسلندر، والطابع الواقعي الذي يتسم به سلوكهما، والإبداع الفني والمبتكر في استخدام دافع الثأر والأساطير الكلاسيكية، دلائل على أن هذه كوميديا في المقام الأول، مهما يكن بها من عناصر الهزلية، ويدعم ذلك قطعاً بناء المسرحية الذي يتميز بالتركيب الشديد والدقيق. فإذا تغاضينا مؤقتاً عن الحبكة الثانوية المتعددة، استطعنا أن نلمح خيطين رئيسيين في نسيج هذه المسرحية، الخيط الأول مُضَفَّرٌ من انتقام الزوجتين من فولسطاق ومن تنكر فورد ابتغاء استكشاف نوايا فولسطاق الخبيثة، والخيط الثاني قصة آن بيدج وخطأها الثلاثة، سلندر وكايوس وفتون. ومن حيث الحدث الدرامي يحرص شيكسبير على الفصل بين الخيطين حتى المشهد الأخير، حيث يُضَفَّران في بعضهما البعض، ويتضح تأثير كل منهما في الآخر: إذ إن فضح فولسطاق في الماصك يهيئ الفرصة لقيام فتون وآن بيدج بالفرار معاً وعقد قرانهما في الليلة نفسها. وعندما يعود سلندر ثم كايوس بعد اكتشاف الخدعة التي حيكت ضد كل منهما، ويعود فتون مع آن بعد زواجهما، يكون ذلك بشري لتحرر فولسطاق من 'التعذيب' الذي تعرض له، ويهيئ له قدراً محدوداً من الإحساس بأنه ثأر لنفسه ممن خدعوه وتحاولوا عليه، قائلاً لهم: "لكم يسرني من بعد أن دبرتم المكيدة التي أصبتموني بالسهام فيها أن سهمكم في هذه الرمية طاش!" (٥/٥/٢٢٨-٢٢٩).

وأسلوب شيكسبير في البناء يعتمد على المناوبة بين أجزاء هذين الحدثين اللذين يمثلان الخيطين اللذين أشرت إليهما، وهذا التناوب بين الخيطين يعتبر تضييفاً لهما في النسيج الواحد، حتى يمكننا أن نعتبر أنهما يمثلان حدثاً 'كبيراً' واحداً، على نحو ما يفعله شيكسبير في معظم أعماله، وإذا كان كريك يشير إلى هذه الظاهرة باسم 'تعدد الحدث' (multiple action) فإنني أفضل تعبير 'التناوب' (alternating action) لأنه أدق وأقرب إلى وصف ما يحدث، ورفضى لفكرة التعدد يقوم على اشتراك معظم شخصيات المسرحية في الخيطين، ولناخذ مثلاً زوجة بيدج التي تلعب دور صفة زوجة فورد وخليلتها وشريكها في الإيقاع بفولسطاق، ولكنها كذلك تدبر مع الدكتور كايوس

خطة 'اختطاف' ابتها أثناء الماصك، والسيدة كويكلى تلعب دور مدبرة منزل الدكتور كايوس ودور الوسيط ما بين زوجة فورد وفولسطاف، وكايوس وإيغانز يلعبان دور الخاطبين المتنافسين للظفر بأن ييدج ودور الصديقين العاقلين إزاء شكوك فورد وإصراره على تفتيشهما منزله بحثًا عن فولسطاف، وإيغانز يلعب دور المبارز الفاشل والخطاب الفاشل والأستاذ الذى يلحق للطفل وليم درسًا فى قواعد اللغة اللاتينية، والطبيب كايوس خاطب فاشل ومبارز فاشل وهمزة الوصل بين البلدة والبلاط الملكى، فهو يعالج اللوردات والكبراء من أعيان المملكة، وصاحب الفندق يدبر أمر المباراة الفاشلة، ويساعد فتون فى زواجه خلسة من آن ييدج، ويتعرض مثل غيره لخداع إيغانز وكايوس.

ولكن أوضح ما يربط بين الخيطين هو اشتراكهما فى ثيمة واحدة، ألمحت إلى طرف منها فى مستهل هذه المقدمة وهى ثيمة الثأر، ومن أطرافها الأخرى اشتراك فولسطاف وفتون (قطبى الخيطين) فى سمة واحدة، وهى الانتماء إلى الطبقة العليا، أو إحدى درجات الطبقة العليا، ولا أقول الأرستوقراطية، ويحلل هيبارد أوجه ارتباط أقوى بين فولسطاف وفتون، فيعرض أولاً لموقف ييدج من تفضيله سلندر زوجًا لابسته، ورفض ابنته الزواج منه على نحو ما نرى فى قولها:

هذا اختيارٌ والدى! إذا اكتستَ نقائصُ الإنسانِ

مَهْمَا كَانَ حَجْمُهَا وَقُبْحُهَا ثَوْبًا مِنَ الْأَمْوَالِ قَدْ تَغْدُو جَمِيلَةً!

(٣٢-٣١ / ٤ / ٣)

وإشارة ييدج إلى تفضيل زوجته للطبيب كايوس، وما يليها من دفاع صاحب الفندق عن فتون راجيًا أن يفوز فتون ويتزوج آن، وردّ ييدج قائلاً:

لن يكون ذلك برضاى! قطعاً! فليس لذلك السيد الشريف مال، وكان ملازمًا لصحبة الأمير المنفلت العيار ورفيقة پويتز. إن مكانته الاجتماعية أرفع مما يصلح لنا، وترتيبه فى البلاط أعلى مما يناسبنا! لا لا! لن أسمع له برتقى

الْفَتْقِ فِي ثَرَوَتِهِ بِأَصْبَحَ مَالِي! إِنْ كَانَ يُرِيدُ أَنْ يَتَزَوَّجَهَا فَلْيَأْخُذْهَا دُونَ صَدَاقِ
العُرُوسِ! فَمَنْعُ ذَلِكَ الْمَالِ مَرْهُونٌ بِرِضَايَ، وَرِضَايَ لَيْسَ مِنْ نَصِيْبِهِ.

(٧٠ - ٦٤/٢/٣)

ثم يعلق هيبارد قائلاً إن الكثيرين يرون أن ملاحظة بيدج حول ارتباط فتون بالأمير
هال وبوينز ترمي إلى تحديد زمن المسرحية بأنه مطلع القرن الخامس عشر، فإذا صح
ذلك فالإشارة لا تنجح في هذا على الإطلاق، ما دام باقى الكوميديا يؤكد أن أحداثها
تدور في عصر شيكسبير نفسه. ثم يردف قائلاً:

والأرجح في نظري أن الإشارة تقصد إلى تحقيق غايتين، الأولى إقامة الرابطة
ما بين فتون وبين الرفيق الآخر للأمير وبوينز، ألا وهو السير جون
فولسطاف. فإن فتون مثل فولسطاف يعوزه المال، وارتباطه في أيام الصخب
اللاهى بالأمير دفعه إلى التبذير وفقدان معظم ثروته، ويعترف فتون لحبيته
أن في مستهل المشهد الرابع من الفصل الثالث (وهو المشهد الوحيد الذى
ينفرد فيه بها ولو لدقائق) بأن اشتباه أبيها في وجود دافع 'الاسترزاق' لديه
كان له أساس من الصحة في البداية، وأن أموال بيدج هى التى جعلته
يطلبها، ثم يؤكد لها أنه 'تحول' بعد ذلك فبات يرى أن الفتاة فى ذاتها هى
الذهب الحقيقى، وأنه يطلبها الآن لنفسها فقط. وهكذا فإن شيكسبير يقصد
إقامة التضاد بوضوح بين فتون، العرييد التائب، الذى يتزوج بدافع الحب
وحده ويلقى 'موعظة' فى ذلك الموضوع تُشرفُ أى كاهن يسوريتانى
(٢٢٢ - ٢١٤/٥/٥) وبين فولسطاف الذى يمثل ابن آدم القديم الذى لا
يتوب ومن المحال أن يتوب.

(ص ٣٧ - ٣٨)

ولا تهمنا الغاية الثانية التى يقول هيبارد إن شيكسبير أراد تحقيقها من الإشارة إلى
الأمير هال وهى أن ينفى عن المسرحية 'إسقاطاً' واضحاً إلى قصة حقيقية معاصرة

للشاعر (سواء كان قد كتب المسرحية في عام ١٥٩٩ أو قبل ذلك) وهى قصة الغرام بين اللورد كومستون (نظير فنتون) وإليزابيث سبنسر (نظيرة آن) ووالدها (نظير بيدج). ولا يهمنا فى هذه الإشارة إلى الأحداث المعاصرة التى يتوسع هيارد فى تحليلها إلا ما فعله شيكسبير من نقل الحادثة من الطبقة الأرستوقراطية إلى الطبقة المتوسطة. وهو يورد فى آخر تحليله تعليقاً ساخراً يقول فيه إن معظم الناس فى ذلك الوقت كانوا يبدون التعاطف مع الحببيين "وهم عادة ما يتعاطفون مع المحبين عندما لا يكونان من أبنائهما" (ص ٤١).

ولكن البناء الذى يعتمد على الشخصيات يعتمد على هيكل أكبر، وهو هيكل شائع فى شيكسبير، ويقول وليم جرين (١٩٦٢) إنه يعتمد على ما يسميه وجود العوامل المتداخلة، مثل الحلقات المتداخلة، بمعنى أن كلا منها يقع داخل حلقة أكبر. ويستخدم جرين المصطلحات التى أتى بها هارى ليفين (Levin) عام ١٩٥٢ فى وصف مثل هذا الهيكل البنائى الذى يعتمد على حدث شامل أو عام يمكن تسميته "الإطار" (The Overreacher) وهو هنا "الحفل الكبير" فى قلعة وندسور، مثلما كان فى حلم ليلة صيف الاحتفال بزواج ثيسوس وهيبوليتا، ويتحول هذا الإطار فى المسرحية إلى "المناسبة" أو الحبكة الخارجية (بمعنى الحلقة الكبرى التى تضم الحلقات الأصغر) ويسمىها جرين "الحبكة الفوقية" أى (Overplot) وفى داخلها توجد حلقة كبيرة ولكنها أصغر، وهى الحبكة الرئيسية (main plot) وهى هنا ما يفعله فولسفاف وما تفعله الزوجتان به، وداخل هذه الحلقة حلقة أصغر هى الحبكة الثانوية (underplot) وهى قصة الحب ما بين فنتون والأنسة آن بيدج. والغريب أن جرين يفضل المصطلح الإنجليزى الذى استخدمه درايدن فى القرن السابع عشر على المصطلح الحديث الذى حل محله الآن وهو (subplot) الذى يمكننا أن نصفه "بالحبكة الفرعية". ويقول جرين إن بعض الشخصيات تنتقل أو تنتقل ما بين الحبيكات، مثل الدكتور كايوس الذى يقول لنا إنه ذاهب إلى حفل البلاط الملكى، (٥٥/٤/١) وقبلها يشير إلى "الحفل الكبير" (٤٧/٤/١) ولكن جرين لا يذكر صلة ذلك بالماصك الختامى الذى يرمز بوضوح إلى

الحفل أو العرض المخصص للبلاط، بحيث يرتبط مستهل المسرحية بخاتمتها، مثلما ترتبط بداية حلم ليلة صيف بخاتمتها في إطار "الحبكة الفوقية".

ومن الواضح أن الحبكة الرئيسية تتصل بالحبكات الفرعية، كما أوضحت في قسم سابق، من خلال وحدة 'الفكرة' أو 'الثيمة' التي تتمثل في الخداع، وأضيف إلى ما قاله النقاد أن الحبكات الفرعية تعتبر أيضاً تنويعات على الحبكة الرئيسية، مثلما قلت إن الثيمات الفرعية تنويعات على الثيمة الرئيسية، وما دامت الدراما تعتمد على 'الحدث' فإن كل ثيمة تتجسد أمامنا على المسرح في حدث يتصل بنائياً بغيره من الأحداث ويصب في الحبكة الرئيسية، وهي تؤكد 'الحبكة الفوقية' إذا استعرنا تعبير جرين، أو الإطار العام، والإطار العام هنا هو مجتمع وندسور المغلق في مواجهة البلاط الملكي الذي يقوم مثل سائر شئون السياسة على العلانية و'الإعلان'. فالحبكة الفرعية التي تبدأ بها المسرحية، وهي شكوى شالو من قيام فولسطاف أو رجاله بسرقة غزلانه تدفعه إلى اعتزام رفع القضية أمام مجلس القضاء الأعلى، وهو المجلس الذي يضم 'مجلس الخاصة الملكية' إلى جانب اثنين من القضاة، أي تدفعه إلى الإعلان عما حدث له، وفولسطاف يرى أن هذا سيجر عليه السخرية والتهكم، قائلاً له "الأفضل أن تتكتم الأمر... فلو عرف أعضاء المجلس بهذا لسخروا منك" (١١٢-١١١/١/١) وزوجة بيدج تؤكد هذه العلاقة بين التكتم والعلانية، ففي العلانية فضح وإشاعة الأقاويل على السنة الملاء، حتى ولو كان المتهم بريئاً، إذ تقول لزوجة فورد "لقد جلبت لنفسك العار! وأضعت مستقبلك وخربت بيتك بيدك!" (٨٩ - ٨٨/١/١) وتفسر ذلك قائلة "زوجك قادم يا امرأة، ومعه كل رجالات وندسور، للبحث عن رجل يقول إنه هنا الآن في المنزل، وإنه جاء برضاك حتى يقضى وطره منك في غياب زوجك! لقد خربت بيتك!" (١٠٠-٩٩/١/١) وتعود بعد ذلك إلى تأكيد تأثير العلانية في القضية: "جلبت العار والشنار على نفسك" (٣٩/٢/٤).

واشتراك الجنسين في الإحساس بأهمية العلانية وارتباط الشرف أو المكانة الاجتماعية بما يراه الناس وما يقولونه ينفي ما تزعمه كاثرين ريتشاردسون (٢٠٠٥) من

أن الصلة بين مشاجرة شالو وفولسطاف بشأن سرقة الغزلان، وبين تنافس كايوس وإيثانز في قضية آن بيدج، وبين المشهد الأخير الذى يُفصح فيه فولسطاف، تؤكد أن الذى يُحاكم علناً هو شرف الرجل، أو ما تسميه هي 'الشرف الذكورى' (ص ٥٢): فالجنسان يشتركان فى الإحساس بأهمية 'السمعة'، وخصوصاً فى مجتمع وندسور المغلق، وكل حبكة ثانوية تعتبر تنويعاً من الناحية البنائية، كما قلت، على الحادث فى الحبكة الرئيسية القائمة على الخداع. ويؤكد هذا بيدج عندما يقول:

وَلَنَدْعُ زَوْجَتَيْنَا مِنْ جَدِيدِ كَى تُشَارِكَنَا لُعبَةً عَلَنِيَّةً

فَتَضْرِبَا الغَدَاةَ مَوْعِدًا لَذَلِكَ البَدِينِ الهَرَمِ!

وعندها يكونُ فُضْحُهُ ودمغُهُ بالعَارِ.

(١٥ - ١٣/٤/٤)

والأحداث التى تمثل الحبكات الثانوية ترتبط فيما بينها أيضاً بفكرة اللهو واللعب، ولا بد أن يكون هذا اللهو ذا غاية تتجاوز التسرية لتؤكد تثبيت القيم الأخلاقية للمجتمع المغلق فى مواجهة المجتمع الأكبر الذى يرمز له البلاط. وتتفاوت الألفاظ التى تشير إلى هذا اللهو ما بين التسرية والسخرية والضحك والاستهزاء، ولكنها تصب جميعاً، من الناحية البنائية، فى أحداث الحبكة الرئيسية. ففى الفصل الثالث نرى فورد واثقاً من إمكان مفاجأة زوجته فى وضع مخل، لكنه لا يدرك أنه سواءً نجح أم أخفق فى 'ضبطها' مع عشيقها، فسوف يصبح هدفاً للسخرية، أى إنه إذا نجح قيل إنه ديوث، وإذا فشل قيل إنه يعانى من 'الغيرة المرصية'، بل يرى فى محاولة فضح زوجته لهواً وتسرية! إنه يقول لأصدقائه "فلقد أعددت لكم إلى جانب الطعام والشراب شيئاً من اللهو واللعب! سوف أريكُم أحد عجائب المخلوقات!" (٧٣ - ٧٢/٢/٣). ثم يقول فى المشهد التالى "إن وجدتم أننى أشك بلا سبب، فمن حقكم أن تهزءوا وتلعبوا بى ثم تسخروا وتتندروا بى، فأنا أستحق ذلك" (١٤٠ - ١٣٩/٣/٣) وعندما يصل الجميع

إلى المنزل يقول لهم "اصعدوا أيها السادة، وسوف ترون اللعبة التي أعدتها لتسريتم بعد قليل!" (٣/٣/١٥٤ - ١٥٥) وتشاركه في هذه النظرة زوجة بيدج التي تقول فيما بعد إن فورد قد حرم أصحابه من اللهو بالصيد حتى يثبت لهم صحة شكوكه (٣١/٢/٤ - ٣٢) وهو ما يعتبره فورد لهواً وتسرية، والمفارقة الكامنة هنا تربط ما بين قصة فورد، أو الحدث من وجهة نظره باعتباره حبكة فرعية، وبين فولسطاق الذي تمثل قصته الحدث الرئيسى، أو الحبكة الرئيسية، فمثلما يضحك الجميع فعلاً من فولسطاق فى النهاية، يضحك أصدقاء فورد منه بسبب غيرته التي يرونها مبالغاً فيها، وهو يقر بذلك ولا ينكره "فإذا لم أجد ما أطلبه، لا تتسامحوا مع مغالاتى، واتخذونى مادة للضحك واللهو حول موائدكم، بل واضربوا بى الأمثال! قولوا غيور مثل فورد الذى يبحث فى بندقة فارغة عن عشيق زوجته!" (٤/٢/١٥١ - ١٥٤). والواقع أننا نضحك من فورد قبل أن نضحك آخر الأمر من فولسطاق، لا بسبب ما تعرض له من خداع بل بسبب سلوكه الذى يطعن فى قيم المجتمع، وهو يُعاقب بسخرية المجتمع منه، مثلما يُعاقب فولسطاق آخر الأمر.

وهكذا نجد أن لدينا حبكة ثانوية أو فرعية، ما دامت متفرعة من الحبكة الرئيسية، تتمثل فى تنكر فورد فى زى بروك، وفى لغته وأفعاله التى تثير السخرية، وتتصل بغيرها من الحكبات مثل قصة الدكتور كايوس والكاهن إيثانز، وقصة صاحب الفندق والخيول المسروقة، وقصة فتون والأنسة آن بيدج، وقصة شالو وسلندر منذ البداية، وقصة وساطة السيدة كويكلى فى استمالة قلب الخطاب الثلاثة جميعاً إليها واعدة كلا منهم أنها سوف تمكنه من الظفر بالأنسة آن بيدج، وكذلك، بطبيعة الحال قصة الزوجتين 'المرحتين' وما دبرتا لعقاب فولسطاق، بل وقصة رجال فولسطاق أنفسهم!

١٠- الماصك:

سبق لى أن تحدثت عن الماصك باعتباره نوعاً أدبياً فى مقدمتى لترجمة العاصفة (القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٢ - ٢٦) ولذلك فلن أعود للحديث عنه إلا فى إطار المشهد الأخير فى هذه المسرحية، موضحاً ما سبق أن ألمحت إليه إلماحاً عن الماصك

والماصك المضاد (anti-masque). والماصك، كما هو معروف، عرض موسيقى راقص يقدم في احتفال خاص، وبمناسبة معينة، ومن أهم سماته التوسل بالرمز وبعض العبارات التي تقبل أكثر من تفسير أو قد تتميز عمداً بالغموض، متأثراً بالتقاليد الدرامية القديمة التي كانت تربط ما بين الدراما الممثلة على المسرح ودراما الحياة الإنسانية نفسها، حتى تتيح للشاعر الإيحاء بشتى المعانى التي قد لا تقدر الكلمات على نقلها. ومن أهم سمات الماصك أيضاً وجود منطوق ومسكوت عنه، وعادة ما يكون المسكوت عنه أفعال أثراً من المنطوق، وأما الماصك المضاد فكان عادة ما يصور تهديداً لنظام قائم، مهما يكن، ويشير نفور الجمهور من بؤس الخلل الذي يوحى بها ذلك العرض، ثم ينقلب الوضع ويدخل أبطال الماصك الأساسى فتعود المياه إلى مجاريها.

وإذا صح ما قيل من أن هذا المشهد الأخير كان جزءاً من ماصك مستقل قدمه شيكسبير في احتفال تنصيب فرسان الجارتر في ١٥٩٧، سواء كانت الملكة قد حضرته أم لم تحضره (من الناحية التاريخية) وأن شيكسبير أدرجه في مسرحيته، أو حتى بنى صورة المسرحية الأولى عليه، كما يقول دوفر ويلسون في الكتاب الذى أشرت إليه آنفاً، وكثير من النقاد من بعده (وعلى رأسهم هيبارد وملكوري)، فإنه قد عدّله تعديلاً جذرياً حتى يناسب أحداث المسرحية الجديدة في عام ١٥٩٩. وأهم سمات هذا التعديل هو جعل فولسٹاف يمثل الماصك المضاد، فهو الشخصية التي تمثل تهديداً لنظام مجتمع وندسور، مجتمع الطبقة المتوسطة بقيمها التي أشرت إليها من قبل، وجعل 'المسكوت عنه' إعلاء شأن هذه القيم في مواجهة الزيف والنفاق الذي يسود البلاط الملكى.

فمن ناحية البناء نرى أن أفراد المجتمع الصغير من الرجال كانوا منفصلين، كما تقول كاثرين ريتشاردسون، عن أفرادهم من النساء، بحيث كانت كل مجموعة شبه مستقلة، ولا تتضمن المسرحية إلا مشاهد قليلة تجمع بينهما، بل إنه عندما كان أفراد المجموعتين يتبادلون الحوار، كانوا "يتحركون في اتجاهين مختلفين" (ص ٥٤) فالرجال فى البداية يناقشون الزواج، والنساء مشغولات بإعداد الطعام، وعندما يبحث الرجال عن 'العشيق' الموهوم، تعمل الزوجتان جاهدتين على 'تسريبه' من المنزل. لكنه ما إن

يعلن فورد 'توبته' وإقلاعه عن الغيرة، حتى تنضم المجموعتان بانضمام الحبيبات الثانية كلها في تيار واحد يتبلور في الماصك والماصك المضاد، فإذا بمجتمع وندسور كله وقد شرع يعمل يداً واحدةً، وإن استمرت 'المكائد' المتبادلة حتى النهاية، خصوصاً محاولة بيدج وزوجته خداع بعضهما البعض فيما يتعلق بزواج ابنتهما.

وإدراج الماصك في المسرحية الجديدة معناه الإعداد له بعدة مشاهد، وهي ١/٥، و٢/٥، و٣/٥، و٤/٥، التي حذفها شيكسبير من النص المطبوع الأول عام ١٦٠٢ تحقيقاً 'للانسائية' في الحبكة الرئيسية ثم أعيدت إلى النص في طبعة الفوليو الكاملة بعد ذلك (١٦٢٣)، ولا بد منها هنا حتى تحقق الترابط بين الماصك المضاد (الذي يمهد له فولسطاق في ١/٥ وتمهد له الزوجتان في ٣/٥ وبيدج وسلندر وشالو في ٢/٥، وأخيراً إيفانز في ٤/٥) وبين الماصك الذي يبدأ بما يشبه المسرحية داخل المسرحية، إذ يبدأ فولسطاق المشهد ٥/٥ بالمناجاة التي اقتبست منها جزءاً في القسم الخاص بدراما الثار من هذه المقدمة، وحالما يلتقى مع الزوجتين يبدأ العرض.

وعندما ينطلق العرض المسرحي يتضح لنا أننا انتقلنا إلى جو مختلف تماماً، إذ يتحول المشهد إلى النظم، وهو الذي يتميز في الماصك بالعبارات النمطية، وإصدار النداءات والأوامر والنواهي، والتعبير عن الدهشة والعجب، وقد يشارك جمهور البلاط الذي يشهد الماصك في ألوان معقدة من الرقص على أنغام الموسيقى. ولكننا بدلاً من أن نرى الأنسة آن في دور 'مليكة كل الجان'، كما ذكر فنتون لصاحب الفندق، نجد أن السيدة كويكلي هي التي تقوم بهذا الدور، وإذا بها تخاطب جنياتها في 'بلاطها' الخاص بأبيات مقفاة تشبه المزدوجات:

يا جِنِّيَّاتُ أَيَا سَوْدَاءُ وَيَا شَهْبَاءُ وَيَا خَضِرَاءُ وَيَبْيَضَاءُ

يَا مَنْ تَرْقُصْنَ بِضَوِّ الْقَمَرِ وَفِي لَيْلَتِنَا الظُّلَمَاءُ

يَا أَيَّتَا وَرَثَنَ مَهَامُ الْأَقْدَارِ الْمَكْتُوبَةِ

الآن عَلَيْكُنْ أَدَاءُ مَهَامُ اللَّيْلِ الْمَحْسُوبَةِ

(٤٠ - ٣٧/٥/٥)

أى إننا نشهد هنا 'بلاط' الخيال عند الطبقة المتوسطة الذى يضاهى البلاط الملكى الحقيقى، وخصوصاً بسبب الموقع الذى اختاره شيكسبير له وهو منتزه وندسور الكبير الذى يشار إليه عادة باسم غابة وندسور (The Great Windsor Park, Windsor Forest) وتقع هذه الغابة ما بين المدينة والقصر الملكى بحيث تمثل فاصلاً ورباطاً فى الوقت نفسه بين المدينة والقصر، أو بين الشعب والحكام، وتُشَبَّه كويكلى 'حلقات الجنيات' - وهى التى يتصور الناس وجودها على الكلا وينسبون لها إلى الجن - بالحلقات التى تزين أوسمة الجارتر، وهى تأمر جنياتهما بأن يكتبن شعار وسام الجارتر، وهو "العار على من يقصدنا بأذى/ بزهور حمراء وورقاً وبيضاء وذات شذى/ ومنمنمة كالياقوت الأصفر واللؤلؤ بنسيج جذاب/ كوسام الجارتر فى سيقان الفرسان الغر الأنساب" (٧٢ - ٦٩/٥/٥). والشعار الذى أشرت إليه فرنسى الأصل ولكنه دخل اللغة الإنجليزية وهو (*Honi soit qui mal y pense*) ويمكن ترجمته ترجمة أخرى تتفق مع أحداث المسرحية وهى "العار على من ظن بنا ظن السوء" بدلاً من "العار على من يقصدنا بأذى"، بحيث يتفق مع ما أعلنته زوجته ييدج من قبل:

وَسُتِّبْتُ فِعْلاً أَنَّ الزَّوْجَةَ قَدْ تَلَجَّأَ لِلْمَرَحِ وَلِلْمَكْرِ

لَكِنْ لَا تَفْقِدُ أَبَداً أَسْبَابَ الْعِفَّةِ وَالطُّهْرِ

(١٠٠ - ٩٩/٢/٤)

وبهذا يقيم الماصك علاقة أخرى بين فورد وفولسطاف، فالأخير قصد الزوجتين بسوء، والأول ظن بزوجته ظن السوء، كما يقيم الماصك علاقة تمازج بين النظم

والنثر، باعتبار النظم رمز الاتساق و'الانتظام' والنثر رمز الحرية والانطلاق، وكذلك بين الشعر والنثر، باعتبار الشعر فناً سامياً رفيعاً يتطلب مستوى لغوياً مهذباً نقياً، والنثر لغة العامة التي قد تنزلق إلى مهاوى السوقية والانحطاط، فالجنيات يغنين:

تَبَا لَخَطِيئَتِهِ فِي الْعِشْقِ
تَبَا لِلشَّهْوَةِ وَالْفِسْقِ
مَا الشَّهْوَةُ إِلَّا نَارُ الدَّمِّ
تُلْهِيُهَا رَغَبَاتُ الْإِثْمِ
وَيُغْذِّيهَا الْقَلْبُ فَتَصْعَدُ أَلْسِنَةُ اللَّهَبِ الْمَوَارِ
وَتَهْبُ رِيَّاحُ الْأَفْكَارِ فَتَعْلُو فَوْقَ الْأَفْكَارِ

(٩٨ - ٩٤ / ٥ / ٥)

ويقول فورد:

لَا يَهْدِي الْقَلْبَ بِدُنْيَا الْحُبِّ لَدَيْنَا غَيْرُ الْمُقْتَدِرِ الْجَبَّارِ
إِنَّا نَبْتَاعُ الْأَرْضَ بِمَالٍ لَكِنَّا نَبْتَاعُ الزَّوْجَاتِ مِنَ الْأَقْدَارِ

(٢٢٧-٢٢٦ / ٥ / ٥)

وما بين الشعر والنظم مسافة واضحة، تماثلها المسافة التي تفصلهما معاً عن درجات النثر المختلفة، وانظر الحوار التالي:

فولسطف: هل جاء اليوم الذي يهزأ بي رجل يُقَطِّعُ اللغة ويقلبها في الزبد؟ ..

زوجة بيدج: هل تتصور أننا لو كنا اقتلعنا الفضيلة من قلوبنا وقبَلْنَا نَبْذَ التقوى ودخول النار، أننا كنا نتخذك أنت من دون الرجال عشيقة؟

فـورد: تختاران قصعةً عصيدة؟ 'شوالاً' من الكتّان؟

زوجة بيدج: أو رجلاً منفوخاً؟

بيـدج: هَرَمٌ باردٌ ذابلٌ ذو كرش لا يطاق منظره!

فـورد: ويقذف بالباطل مثل إبليس؟

بيـدج: وفي فقر أيوب؟

فـورد: وخطأً كزوجة أيوب؟

ولكن بعض النقاد المحدثين يشيرون إلى عنصر آخر لم يوله القدماء اهتماماً كبيراً وهو الطابع الطقسي أو الشعائري للمسرحية (وللماصك خصوصاً)، وكان أول من تناوله هو نورثروب فراي (Northrop Frye) في كتابه العمدة تشريح النقد (١٩٥٧) وإن كانت نبراته الساخرة إلى حد ما تتناقض مع النبرات الجادة التي اتسم بها تناول من جاءوا بعده. ففي هذا الكتاب وجدت قسماً فرعياً عنوانه "أسطورة الربيع: الكوميديا" في إطار القسم الذي يعالج فيه الكاتب ما أسماه "النقد القائم على الأنماط الفطرية" (Archetypal Criticism) وهو يقدم فيه نظريته التي تقول إن الكوميديا لا تزال تفصح عن نشأتها في الطقوس الاحتفالية من خلال ضروب الحدث والشخصيات النمطية التي تتوسل بها، ومن بين هذه الأنماط نمط يسميه فراي نمط الفارماكوس (Pharmakos) ويعرفه بأنه "شخصية في حادثة خيالية تلعب دور كبش الفداء أو الضحية التي اختيرت اختياراً تعسفياً" (ص ٣٦٧)، مضيفاً أن أحد ضروب 'الحدث' يمثل "ثيمة طقسية هي انتصار الحياة والحب على الأرض الخراب" وهو يطلق مصطلح الفارماكوس على فولسطاق الذي يُنبذ في آخر مسرحية هنري الرابع/ ٢ (ص ٤٥)، ولكنه يقدم تعليقاً على الزوجات المرحات أصبح أساس النقد اللاحق الذي يعتبر فولسطاق كبش فداء، إذ يقول:

تتضمن الزوجات المرحات تمثيلاً طقسياً مُفصلاً لهزيمة الشتاء الذي يسميه الباحثون في الفولكلور 'تنفيذ الموت'، والذي يغدو فولسطاق ضحية له،

ولا بد أن فولسطاق قد شعر بعد أن أُلقيَ في الماء، وأُلْبِسَ عباءة امرأة وطُرد من المنزل ضرباً، مُشيعاً باللعنات، ثم وُضعت على رأسه رأس حيوان آخر الأمر وحرَّقَ بنار الشموع، أنه قد فعل كل ما يمكن أن يطلبه المرء - بصورة معقولة - من أى روح من أرواح الخصب.

(ص ١٨٣)

ويبدو أن المحدثين قد وجدوا أن اعتبار فولسطاق كبش فداء فكرة جذابة أو مدخل طريف لسببين، السبب الأول أنه يحقق ما كانوا يتوقون إليه من إدراك ما يكمن فى المسرحية من أعماق 'جادة' لا يكشف عنها الهزل الظاهر فى الأحداث. والسبب الثانى أن ذلك من شأنه تقديم بديل للتراث النقدى المستهلك، والذى سوف أعرض له بإيجاز، وينحصر فى القول بأن فولسطاق قد انحطت صورته هنا ففقد ما كان يتمتع به من بهاء و'أمجاد' فى مسرحيتى هنرى الرابع (الأولى والثانية). وأما أكمل معالجة للجانب 'الطقسى الفولكلورى' فى الزوجات المرحات فنجدته فى كتاب جين أديسون روبرتس (Jeanne Addison Roberts) وعنوانه كوميديا شيكسبير الإنجليزية: زوجتان مرحتان من وندسور فى سياقها الصحيح، ١٩٧٩.

وتبدأ روبرتس عرض حجتها بالإشارة إلى أن أهم ما تؤكد المسرحية يدعم بصفة خاصة قيم الطبقة المتوسطة وأفرادها، وأن مغازلة فولسطاق للزوجتين "تمثل تهديداً جنسياً للنظام الاجتماعى" ومن ثم تقول إن قرن فولسطاق يرمزان للقوة الجنسية، وإن إزالتهما تمثل إخصاءً رمزياً وتنقل القوة الجنسية فى الوقت ذاته إلى فورد ويسيدج، وتنفى تعرض أيهما لأن يصبح ديوثاً. وتلخص الكاتبة ما يحدث فى الماصك (والمرحية) على النحو التالى:

فعلى أحد المستويات نرى التضحية برب الخصب القديم، وعودة النظام للزواج، وتأکید الرخاء والازدهار. وعلى مستوى آخر، وهو قبيح إلى حد ما، نجد أن القوى الاجتماعية قد ركزت طاقاتها العدائية على هدف مُيسرٍ

مُريح، وما إن تنتهى من التنفيس عن هذه الطاقات المتفجرة واستنفادها حتى تخمد وتعود إلى حالتها السوية الهادئة.

(ص ١٣٤)

وتقارن الباحثة معاملة فولسطاق 'المرح' فى هذه المسرحية بمعاملة شيلوك 'الكثير' فى تاجر البندقية وتربط ما بينهما استناداً إلى ما تخلفه المسرحيتان فى نفوس القراء أو المشاهدين من 'قلق لا يبرح' (ص ٨٢) بل وتجد مثل ذلك فى معاملة مالقوليو فى الليلة الثانية عشرة حيث تعتبر قصته ثانوية بالقياس إلى الحدث الرئيسى (انظر مقدمتى لتاجر البندقية، ١٩٨٨، واللييلة الثانية عشرة، ٢٠٠٧، حيث أورد مثل هذه 'الأحكام النقدية'). كما ترى الباحثة جانباً طقسياً آخر فى المسرحية بخلاف الماصك وهو ما تصفه "بالميلاد الجديد والتعميد" فى "طرد فولسطاق فى سلة الغسيل وتغطيسه فى نهر التيمز" (ص ٧٧).

فإذا عدنا إلى الماصك وجدنا اهتماماً خاصاً بتغير صورة أكتيون، وهو ما سبق أن ألمحت إليه من قبل، إذ تقتصر معاملته فى هذه المسرحية على اعتباره رمزاً للديوث، بسبب قرونه، ولكن روبرتس كما قلت، وغيرها من النقاد، يعتبرونه رمزاً للقوة الجنسية، وهم يعتمدون فى ذلك على رأى سبق أن عرضه جون م. ستيدمان (Steadman) فى دراسة يقول فيها إن تنكر فولسطاق يمثل ما يعتبره "البيرلسك الواضح لأسطورة أكتيون" وأنه يمثل المحاكاة الساخرة "للمثال المألوف للشهوة". وعنوان الدراسة "فولسطاق فى صورة أكتيون: رمز درامى"، مجلة شيكسبير الفصلية ١٤ (١٩٦٣) ص ٢٣٠ - ٢٤٤ (والمقتطفان من صفحتى ٢٣١ و٢٣٧). ولا شك أن روبرتس قد عدلت آراء ستيدمان ويولو (Bullough) من قبله فى تحول صورة أكتيون (مصادر شيكسبير، ٢، ١٧ - ١٨) حتى تلائم نظرتها الطقسية.

وأما ما ينتهى إليه الماصك من لَمّ الشمل وعودة الصفاء إلى أفراد المسرحية، أو ما يسمى بالنهاية السعيدة، وهى سمة كل كوميديا، فقد كان مصدر قلق للكثير من النقاد

المحدثين الذين اطلعت على كتاباتهم، فمعظمهم يرى فى النهاية ما يدعو للحزن والإشفاق على مصير الرجل، رغم انتصار الحب وانتصار قيم الاستقامة، ويفسر كريك هذه الظاهرة قائلاً "لا يقلق بعض النقاد شيء أكثر من النهاية التى تأتى بالسعادة الكاملة، وخصوصاً فى هذا العصر الذى تسوده روح السخرية والتهكم" (ص ٤٦ - ٤٧) وقد ألمحت فى كتاب سابق لى بالإنجليزية عن ارتباط الحداثة (والحدائية) بالسخرية والتهكم. انظر M. Enani, *Varieties of Irony*, Cairo, 1986.

١١- التيارات النقدية والشخصية الدرامية:

يقول جورجيو ملكيورى فى طبعة أردن ٢٠٠٠ إن النقاد كانوا دائماً ما يعتبرون هذه المسرحية 'مسرحية فولسطاق'، وهو يضع على صفحة العنوان الداخلى للنص الذى ينشره عنواناً يراه أقرب إلى الصورة الأولى التى وضعها شيكسبير وهو سير چون فولسطاق والزوجتان المرحتان من وندسور (ص ١٢٤) ويقول إن المسئول عن 'سوء سمعة' (disrepute) المسرحية عند النقاد وتفاوت حظوظها على المسرح هو "وجود صورتين منفصلتين لكوميديا السير چون فولسطاق" تختلفان كثيراً فى البناء والطول، وخصوصاً فى اللغة التى تفصح عن التلاعب من جانب الذين أعدوا هذين النصين، يقصد الكوارتو الأول ١٦٠٢ والفوليو ١٦٢٣، إلى جانب وجود عدد من مظاهر عدم الاتساق الداخلى التى توحى بأن المسرحية كتبت فى عجلة. ولكن أكثر ما 'أزعج' النقاد الأوائل أو أثار حنقهم كان ما رأوه من تغيير فى صورة فولسطاق فى هذه المسرحية عما كان عليه فى مسرحيتى هنرى الرابع الأولى والثانية ويقول هيبارد إن هذا التغيير أثار قدراً كبيراً من غضب النقاد واعتراضهم "كأنما لم يكن من حق شيكسبير أن يعالج ثمرة من ثمار خياله بالأسلوب الذى يراه مناسباً" (ص ٤٢).

وقد بدأ اعتراض النقاد على تغيير صورة فولسطاق فى أواخر القرن الثامن عشر، بعد أن كان نقاد الكلاسيكية الجديدة بزعامة درايدن يعربون عن رضاهم عن المسرحية، ونلمح فى حديث الدكتور چونسون عن المسرحية الذى سبق اقتطافه بذور 'النظر' فى

أمر فولسطاق، رغم أن جونسون يمتدح المسرحية بسبب ما يسميه 'القوة العامة' (general power) وهو تعبير نقدي غامض لا يتضح من سياق عبارة جونسون وهي "إنها تتمتع بقوة عامة من شأنها أن تجعل القارئ أو المشاهد يتمنى ألا تنتهي أحداثها" (المرجع السابق، ص ١١١) وربما كان يقصد أنها 'مسلية' أو 'ممتعة' وحسب، وكان ذلك في عام ١٧٧٣. وبعد أربع سنوات نشر ناقد يدعى موريس مورجان (Maurice Morgann) مقالاً مسهباً بعنوان "عن الشخصية الدرامية للسير جون فولسطاق" (١٧٧٧) يدافع فيه عنه وينفى ما ينسب إليه من تهمة الجبن، "كأنما كان فولسطاق صديقاً شخصياً له" كما يقول هيبارد (ص ٥٣) ولا يشير مورجان إطلاقاً إلى فولسطاق كما تصوره زوجتان مرحتان من وندسور، فهو إما يعتبره شخصية تختلف اختلافاً كاملاً عن فولسطاق الذي تصوره مسرحيتا هنري الرابع وإما يدرك أن دفاعه لا بد أن ينهار إذا تضمن الإشارة إلى الفارس السمين الذي تصوره هذه الكوميديا.

ويقول هيبارد إن مقال مورجان كان دليلاً على التغير في مناخ الفكر النقدي، وهو اعتبار تصوير الشخصية لا بناء الحدث "الغرض الأساسي للدراما" (ص ٥٤)، ولم تتغير الحال في مطلع القرن التاسع عشر إذ كان الرومانسيون لا يعينهم إلا شعر شيكسبير، ولم يجدوا في مسرحية زوجتان مرحتان من وندسور، المكتوبة نثراً في معظمها، ما يروى ظمأهم إلى شعر شيكسبير، وكان وليم هازلت (Hazlitt) من أوائل النقاد الذين أعربوا صراحة عن استيائهم من 'تغيير' شخصية فولسطاق، وإن كان معتدل النبرات، فامتدح سلندر مثلاً وبعض الشخصيات الأخرى، وانتهى إلى أن المسرحية "مسلية إلى حد بعيد"، ثم قال:

ولكن المسرحية كان يمكن أن تزاد جاذبيتها ويزداد حبنا لها لو كان بطلها شخصاً آخر غير فولسطاق... إذ إن فولسطاق في زوجتان مرحتان من وندسور يختلف عن الرجل الذي كانه في مسرحية هنري الرابع بجزئيتها، فلقد تَخَلَّتْ عنه لماحيته الفكاهة وفصاحة لسانه، وبدلاً من أن يسخر من الآخرين يسخر الآخرون منه، ولا يكمن في قلبه مثقال خردلة من الحب

تغفر له حماقاته، وما هو إلا وغد يحسك الأحاييل بلا حياء، ويخفق فيما يسعى لتحقيقه.

شخصيات شيكسبير المسرحية، طبعة إفريمان ١٩٦٣، ص ٢٥٠ (الطبعة الأولى ١٨١٧)

والمعروف أن صمويل تايلور كولريدج (Coleridge) الشاعر والناقد الرومانسي العظيم يكاد يتجاهل هذه المسرحية برمتها، والإشارات القليلة إلى فولسطاق التي عثرتُ عليها في كتابه النقد الشيكسبيرى (طبعة إفريمان ١٩٦٥) في الصفحة ٢٦ مثلاً من المجلد الثانى تورد رأياً فى فولسطاق يفهم منه أنه يشير إلى الشخصية التي تظهر فى مسرحيتى هنرى الرابع، والإشارة الوحيدة إلى المسرحية باسمها (ص ٩٢ - ٩٣ من المجلد الأول) تقتصر على تقديم شرح نصي لشذرات حوارية من المشهد الأول، وتعليقات تفيد استرابطه بوقوع تحريف فى النص. ولكن ابنه هارتلى (Hartley) ينعى تحول فولسطاق وإن كان يلقي تبعة التحول على كاهل الملكة إليزابيث، ويرى شيكسبير منها، حسبما يقول إدوارد داودن (Dowden) ناقد أواخر القرن التاسع عشر فى كتابه العمدة شيكسبير: دراسة نقدية لفكره وفنه، ١٨٧٥، ص ٣٧١ (مقتطف فى هيبارد ص ٥٤) ونحن نعرف مدى التأثير الواسع الذى أحدثه هذا الكتاب، فقد كان داودن ذا كلمة مسموعة فى أكثر من مجال من مجالات الدراسة الأدبية، وكتابه المذكور طبع عشر طبعات حتى عام ١٨٩٢، وكان يُعرف عنه كراهيته لحكم الملكة إليزابيث، ومن ثم نسب "انحطاط" فولسطاق إلى "شهية المرح الفظة" عند الملكة، وقال إن المسرحية تهدف إلى إرضاء ذائقة "الأرستوقراطيين الهمجيين الذين يكرهون الفكر، ولا يحسون بالجمال، ويتميزون بأنماط السلوك المُحكَّمة المصطنعة، ويطلبون البذاءة لذاتها" (ص ٣٦٩، من هيبارد ص ٥٤).

والواقع أن موجة عدااء النقاد لفولسطاق بلغت ذروتها فى مطلع القرن العشرين وعقوده الأولى، خصوصاً فى الإدانة الصريحة لمعالجة شيكسبير لهذه الشخصية من جانب الناقد الأشهر أ. س. برادلى (Bradley) الذى يبدأ بالإعراب عن اتفاقه مع

هازلت على أن المسرحية 'مسلية' ثم يستدرك قائلاً إن شيكسبير 'حَطَّ مِنْ قَدْرِ' فولسطاق بتصويره في صورة

الرجل الذى يهاجم - لأغراض مالية - عفة سيدتين مُحَصَّنَتَيْنِ، وفى غمار ذلك يتعرض للخداع والتحايل والمعاملة معاملة الملابس المتسخة، وللضرب والتحريق واللسع والسخرية والسباب، وأسوأ من هذا كله تعبيره عن التوبة لتقديم موعظة خلقية. إنه أمر فظيع.

من فصل بعنوان 'رفض فولسطاق' فى كتابه محاضرات أوكسفورد فى الشعر، ١٩٣٦، ص ٢٤٨، (الطبعة الأولى ١٩٠٩).

وكان من الطبيعى أن يجد مثل هذا الهجوم بعض الرفض مثلما وجد قبولاً عاماً، إذ تصدى الباحثة أ. ك. تشيمبرز (Chambers) فى كتابه الثانى (بعد الكتاب الأول الذى رصد فيه تاريخ المسرح الإنجليزى عام ١٩٢٣) للرد على برادلى فى فصل خاص خصصه للمسرحية فى هذا الكتاب وعنوانه "شيكسبير: استقصاء" (١٩٢٥) وهو يعرض الحجة التى أخذ بها كثير من المحدثين (وسوف أناقشها فى وقت لاحق فى هذه المقدمة) وموجزها أن فولسطاق لم يتغير، بل إن ما تغير هو الشخصيات التى وجد أنه يواجهها اليوم (أى فى الزوجات المرححات) وأهم ما فى دراسة تشيمبرز معالجة النص باعتباره نصاً مسرحياً، أى تركيبة درامية يقصد بها التقديم على خشبة المسرح، وبهذه الصفة يمتدح "بناءها الرائع" قائلاً إنها تتميز "بحوية وطاقة مذهشتين" (هيارد - ص ٥٥).

ولكن تأثير برادلى استمر بوضوح فيما كتب عن المسرحية فى الثلاثينيات، وكان من أبرز من ظهر فيهم هذا التأثير اثنان اخترتا أن أبداً بأشهرهما لأنه يورد العبارة التى صارت علماً على ذلك الاتجاه النقدى، وهى عبارة "رفض فولسطاق" التى استعارها من برادلى وطور معناها فشاعت، وهو ه. ب. تشارلتون (H. B. Charlton) فى كتابه الكوميديا الشيكسبيرية الذى صدر عام ١٩٣٨ (وقد ألحقت دراسته عن فولسطاق بطبعة

سيجنت للمسرحية (٢٠٠٦). وموجز ما يقوله هو أن معاملة شيكسبير لفولسطف في هذه المسرحية تعتبر "جريمة أشنع من جريمة قتل الأب، وهي جريمة قتل الرجل أحد أبنائه"، مضيفاً إنه "لا يوجد دليل أوضح من هذا على رفضه فولسطف" أو "على المرارة التي اتسمت بها خيبة أمل مبتكر هذه الشخصية وصاحبها" (ص ١٩٢ - ١٩٣).

وسوف أورد هنا ترجمة للفقرة الأولى من الفصل الذي خصصه لفولسطف في ذلك الكتاب حتى يدرك القارئ امتداد تأثير برادلي:

أمرت الملكة، فيما يروى الرواة، شيكسبير أن يبعث من الموت فولسطف، بعد استبدال بعض أجزاء قلبه وتدعيمه، وأن يصوره عاشقاً ولهاثاً، وصدع شيكسبير بالأمر، ولا يوجد دليل أوضح من هذا على رفضه فولسطف، فالمرح الصاخب الذي تزخر به زوجتان مرحتان من وندسور يعنى أن شيكسبير كان ينتقم انتقاماً ساخراً وببرود من تلك الشخصية المرححة التي لم تكن تستريب به حتى الآن، وهي من ثمار خصبه الإبداعى الزاهر. واسم فولسطف الذى تحمله تلك الشخصية فى المسرحية المذكورة قناع يخفى المرارة التى اتسمت بها خيبة أمل مبتكر هذه الشخصية وصاحبها. كان فى طوق أى كاتب مسرحى قدير بعد بلاوتوس أن يتبع أعراف الكوميديا ويصور هَرِمًا فظاً سميناً شَبَقًا، وأن يوقعه بصورة مضحكة ساخرة فى حباتل شهوته نفسها، ولكن إقدام شيكسبير على إطلاق اسم فولسطف على هذا الشخص دليل على مدى مرارته. فعلى نحو ما قال الأستاذ برادلي، لا يشترك فولسطف فى الزوجات المرححات مع فولسطف الذى نعرفه إلا فى الاسم، وفى لمحة طريفة أو لمحتين من الحوار البديع، وكذلك - ولو أن الأستاذ برادلي لم يقل هذا - فى التشابه السطحى مع نسق الشخصية "الكوميدية" الذى وضعه الأستاذ ستول، وهو النسق الذى تميزت به جميع عصور التاريخ المسرحى.

(نفس المرجع والصفحة)

وأما الكتاب الثانى فقد صدر بعد هذا بعام واحد (١٩٣٩) فى أمريكا وفى عام ١٩٤١ فى إنجلترا، ومؤلفه مارك فان دورين (Van Doren) وعنوان الكتاب شيكسبير وحسب، (ودراسته ملحقة بطبعة سيجنيت للمسرحية ٢٠٠٦) وهو يبدأ الحديث عن المسرحية بعبارة شهيرة تقول إننا لا نجد فى زوجتان مرحتان من وندسور فولسطاق الذى عرفناه فى هنرى الرابع، ثم ينعى هذا 'الفقدان'، ويزعم أن فولسطاق الذى نجده هنا ليس فولسطاق 'الحقيقى'، لأنه "يحب الزوجتين المرحتين، أو قل يحب خطة إقناعهما بأنه شغف بهما حباً، بدلاً من أن يحب الحقيقة والوجود، وبدلاً من أن يحب ألوان الحياة المرحية حين صوره شيكسبير وهو فى ربيع حياته الكوميديّة" (ص ١٢٧).

ومعالجة فان دورين للمسرحية تفصح بوضوح عن الاتجاه النقدى الذى ساد حتى مطلع السبعينيات، وتمثل التركيز على الشخصية لا على الحدث أو اللغة أو البناء أو غيره من السمات الدرامية التى نتاولها اليوم فى النقد المسرحى، وهو ما يظهر بوضوح تأثير برادلى. فهذا الناقد ينعى أيضاً على شيكسبير تغيير صفات الشخصيات التى نقلها إلى هذه المسرحية من هنرى الرابع، قائلاً إنه لم يبقَ من القاضى شالو مثلاً إلا ظل باهت، وتحول أتباع فولسطاق الذين كانوا يخافونه ويقدمونه إلى صور 'منحطة' للإنسانية، وتحولت السيدة كويكلى إلى مجرد 'وسيلة' و'ناقلة أخبار'، ولم يبق من فولسطاق المعروف إلا شوارد وشذرات من اللغة تذكرنا بلمحاته الذكية الفكاهة.

ويتوقف فان دورين عند شخصية صاحب الفندق مسبدياً إعجابه به، ويقول إن سر نجاحه أنه شخصية 'جديدة'، فقصاصته تنبئ عن مرح أصيل يرتبط بشرب النبيذ أو الجعة، ولغته تعتمد على التكرار والترادف الطريف، وما يفتأ يكرر ما يقوله حتى يفعل ويبدى الحماس ولو فى غير موضعه، ويقول إن شيكسبير كعاداته يركز على كلمة واحدة مثل كلمة 'الظريف' التى يستخدمها فى وصف فولسطاق بمناسبة ودون مناسبة، ويلون الأسماء التى يقرن بها تلك الصفة، فيخاطب فولسطاق قائلاً إنه 'النديم الظريف'، و'هرقل الظريف'، و'هكتور الظريف' (١/٣/٢، ٦، ١٢) وتلازم هذه الصفة عدة أسماء

فيما بعد. ويأتى فان دورين بنماذج كثيرة للتدليل على حيوية صاحب الفندق وبراعة شيكسبير فى رسم دوره "لأنه شخصية جديدة" (ص ١٢٩-١٣١).

والطريف أن الثلاثينيات لم تعد من ينقم على النقاد نعيم لما أصاب فولسطاق من 'انحطاط' مثل ج. و. ماكيل (J. W. Mackail) الذى يقول فى كتاب له صدر عام ١٩٣٠ بعنوان "المدخل إلى شيكسبير" فى صفحة ٥٩ إن ما تقوله زوجة بيدج فى آخر المسرحية "فليرجع كل منا للمنزل/ حتى نتندر حول المدفأة بهذى الملهاة/ وأدعو السير چون كذلك والصحبة" (٢٣٥/٥/٥ - ٢٣٧) خير نقد للمسرحية، "وهى إجابة كافية على النقاد ذوى الرفعة الذين ينعون انحطاط فولسطاق، ناسين أن أفضلهم ليسوا إلا أشباحًا، وأسوأهم لا سوء به إن عالجت مساوئه بخيالك". وهو يقتطف العبارتين الأخيرتين من حلم ليلة صيف (٢١٤/١/٥). ومع ذلك فقد استمر الهجوم على اختلاف صورة فولسطاق، وهو ما توسعت بعض الشئ فى تبيانها للتدليل على غلبة التيار الذى يركز على الشخصية فى النقد منذ برادلى.

والواضح أن هذه النظرة وأمثالها تفترض أن فولسطاق الذى ظهر فى مسرحيتى هنرى الرابع شخص حقيقى أو قل شخص 'تاريخى' لا يجوز الاختلاف فى تصويره أو معالجته، وتفترض اعتباره شخصاً فريداً لا يتبدل ولا يتحول، وتفترض أنه من المحال أن يكون له وجود خارج حدود هاتين المسرحيتين. ولكن هذا الافتراض 'فيه نظر' إن لم يكن خطأ واضحاً، فالشخصية الدرامية جزء لا يتجزأ من العمل الدرامى المتكامل، وفولسطاق فى مسرحيتى هنرى الرابع يمثل عنصراً من عناصر نسق درامى خاص، وشخصية فولسطاق فى هاتين المسرحيتين تعتمد فى تصويرها على ملامح شخصية الأمير هال إلى حد بعيد، إذ إن فولسطاق يمثل صورة الأب للأمير، على الأقل فى خيال فولسطاق، كما تعتمد صورة فولسطاق على صورة الملك (ما دام شيكسبير يقدم تضاداً واضحاً بين ملك انجلترا وملك اللماحية الفكهة) وكذلك على كون فولسطاق نقبضاً لشخصية هوتسبير. وأهم من ذلك كله نجد أن فولسطاق فى هاتين المسرحيتين يقوم 'بتمثيل أدوار' معينة، ويلبس أقنعة متعاقبة، وفق ما تتطلبه الظروف من حوله.

وأهم دور يلعبه، على نحو ما يُذكره بذلك الأمير هال، بنبرات قسوة وعنفة، هو 'دور المهرج' فى نهاية هنرى الرابع/ ٢ (انظر مستهل الحواشى). وهكذا فإن وظيفته الرئيسية هى إشاعة المرح والتسلية والتعبير عن حقائق وآراء من نوع غير متوقع، على نحو ما هو معهود فى دور المهرج فى مسرح شيكسبير بصفة عامة. وهو يقوم بهذه المهمة خير قيام فيكتسب رضا الجمهور وإقباله، لأن وجهة النظر التى كانت الحياة تُصوّر من خلالها فى تلك المسرحيات كانت وجهة نظر الملوك والزعماء الذين يعينون لديهم مهرجين.

ولكن وجهة النظر فى هذه المسرحية قد تغيرت، إذ أصبحت تنتمى إلى الطبقة الوسطى فى إطار الحدث الذى يكاد يقتصر عليها، وهذا هو ما يبرر ما رآه النقاد من تغير، وإن كان هيبارد ينكر أنه تغير قائلاً "ليس ما تغير هو فولسطاق بل الدنيا التى يجد نفسه فيها" (ص ٤٣). والحق أننى لا أستطيع أن أنكر التغير ولكننى اعتبره تطوراً سلبياً، ويصعب على الناقد أن يعتبر أن السير جون فولسطاق فى هذه المسرحية شخصية جديدة مستقلة منفصلة عن الشخصية التى شاهدناها فى مسرحيتى هنرى الرابع بسبب الروابط الكثيرة التى يحافظ عليها شيكسبير عامداً بين الشخصية هنا وهناك، إلى جانب الإتيان بصحبة معه من شخصيات هاتين المسرحيتين (مثل أتباعه باردولف ونيم ويستول والقاضى شالو والسيدة كويكلى) والإشارة إلى الأمير هال وبوينز، ولكن فولسطاق قد تطور بمعنى أنه وإن لم يدرك ما آل إليه يتصور أنه لا يزال كما هو ويحاول تنفيذ أحابيله السابقة، فهو لا يدرك أنه تقدم فى السن، وانتقل إلى مجتمع جديد غير مألوف لديه، وأصبح يواجه خصماً جديداً لا يتمثل فى الطبقة المتوسطة التى لا يعرف عنها الكثير بقدر ما يتمثل فى جهله فيما استحدثه هذان العاملان (تقدمه فى السن والمجتمع الجديد) من تغير، ولذلك فهو يتصور أنه لا يزال فى ساحات الحرب، ويخيل إليه أن سمعته وهيبته (ولقد كانت الهيبة وحدها كفيلة بتحقيق النصر له فى ساحة القتال يوماً ما) سوف تتكفلان بنجاح مسعاه. أى إن تطوره ليس نفسجاً واستواءً، وهو المتوقع فى 'الأسوياء'، بل هو نكوص وارتداد، بمعنى أن محاولته تدبير أحبولة جديدة دون إدراك لما أصابه من تقدم فى العمر وللمجتمع الذى يزوره (دون انتماء إليه)

يمثل 'انحداراً' طبيعياً في شخصيته، فالمعروف أن التقدم في السن، خصوصاً من الشباب إلى الكهولة، يقتضى كما يقول يونج (عالم النفس الأشهر) تعديل قيم الشباب، وإلا وقع الخلل، والخلل هنا تطور طبيعي ينشأ من جمود صورة فولسطاق في ذهنه عن ذاته، والمسرحية إذن، في ضوء معارفنا الحديثة، دراسة نفسية لمن لا يُطَوِّعُ ذاته حتى تتلاءم مع قيم الكهولة، مضافاً إليها قيم مجتمع الطبقة الوسطى التي يصورها شيكسبير (انظر مقدمتى لترجمة العزلة لهارولد دبتر، ١٩٩٤).

والثبات على قيم الشباب مدمر لكهولة من أعجبنا به شاباً، فكأنما هو نقيضة 'تراجيدية' في هذه الكوميديا، خصوصاً للذين يذكرون ما كان عليه فولسطاق، الجندي الماكر ذو اللماحية الفكهة والقريحة الوقادة، فهو هنا يتطور سلبياً، أى إنه ينتكس، فالجمود حين تستدعى الحياة تطوراً إيجابياً بكونه وانتكاس. إنه يبدأ زيارته لبلدة وندسور بزيارة لمنزل أحد رجال الطبقة المتوسطة فيمثل دوراً من الأدوار التي كان يمثلها في شبابه، إذ تقول زوجة فورد إنها رأت فيه مثال الرجل المذهب:

ومع ذلك فلم يكن يستخدم الألفاظ النابية، وكان يمتدح حشمة المرأة ويبدى اعتراضه على كل سلوك 'خارج'، وبأسلوب مذهب ومسلك محمود، حتى كدت أقسم أن تكوينه النفسى سوف يثبت صدق ألفاظه.

(٥٤ - ٥٠ / ١ / ٢)

ولكن جهله بقيم الطبقة المتوسطة وعدم وعيه بكهولته يتزلقان به من 'إمكانية استغلال' هذا الدور التقليدى فى الكوميديا (دور المنافق) إلى لعب دور لا ينجح هنا بسبب العاملين المذكورين وهو دور العاشق الفقير الذى ينشد الثراء عن طريق الارتباط بفتاة ثرية (مثلما يفعل فتون). وفولسطاق لا يعي أن هذا الدور التقليدى (الشائع فى الكوميديا الكلاسيكية بل والحديثة) لا يناسبه على الإطلاق، إذ يمتلكه الغرور والزهو، ولا يزال يتفاخر بقدرته على 'التمثيل' والتصنع، إذ يقول للسيدة كويكلى:

ولولا براعة لماحيثى وذكائى فى محاكاة العجوز ما نجوت من يد الشرطى

الوغد الذى كان يريد وضعى فى 'الحباسة' الخشبية مع المجرمين باعتبارى ساحرة.

(١١١-١٠٩/٥/٤)

أى إن فولسطاق هنا لا يزال فولسطاق القديم وإن تدهور وانحدر.

ولم يكن أمامى بُدٌّ من تناول قضية شخصية فولسطاق بسبب رجحان كفة تناول النقدى للشخصية الدرامية بصفة عامة فى الكوميديا على عناصر البناء واللغة حتى أواسط القرن العشرين، فالكتب التى يشير إليها ويناقشها دوفر ويلسون فى كتابه المشار إليه، وخصوصاً فى الفصلين الأولين عن الكوميديا، والتى كُتِبَ معظمها فى بدايات القرن وحتى أواخر الثلاثينيات، تركز على الشخصية الكوميدية. وكتابه المذكور مطبوع عام ١٩٦٤، وإن كان يمثل محاضرات ألقاها قبل ذلك بسنوات ثم جمعها ونشرها بعد أن بلغ الثمانين من عمره، ولذلك فضلت التركيز هنا على دراسة مستقلة عنوانها "رسم الشخصيات فى الكوميديا الشيكسبيرية"، بقلم الناقد نورثروب فراى، الذى اقتطعت بعض أقواله آنفاً، ونشرها فى مجلة شيكسبير الفصلية عام ١٩٥٣، فهى خير ممثل لطرح مبدأ الربط بين البناء والشخصية فى نقد هذه المسرحية.

ويبدأ فراى بحكم عام أحب أن أقدمه للقارئ مترجماً قبل العودة إلى هذه المسرحية، يقول فراى:

يعتمد رسم الشخصية فى الدراما على وظيفة الشخصية، وماهية كل 'شخص' تتبع مما يفعله فى المسرحية. والوظيفة الدرامية تعتمد بدورها على بناء المسرحية، فالشخص يقوم بهذا أو ذاك من الأفعال لأن المسرحية لها هذا الشكل أو ذاك. فإذا افترضنا وجود شكل درامى فعال وبناء قوى، أصبحت الشخصيات فى جوهرها وظائف درامية ناطقة، على نحو ما نرى فى كوميديا الطباع (أو الأنماط) عند بن جونسون. وبناء المسرحية يعتمد بدوره

على الفئة التى تنتمى إليها المسرحية، فإذا كانت كوميديا فسوف يتطلب بناؤها حلاً كوميدياً للصراع وحالة نفسية كوميديّة سائدة.

(من طبعة سيجنيت للمسرحية ٢٠٠٦، ص ١٧٧)

وبعد أن ينعى فراى على النقد عدم مراعاة هذه 'المبادئ البسيطة' فى كوميديا شيكسبير، يقول إنه يرفض 'رفض فولسلاف' (إشارة إلى قوله تشارلتون المذكورة آنفاً) لأسباب 'تاريخية' فقط، ويؤكد أن هذه الصورة كانت مقبولة ومحبوبة فى الماضى، كما هى مقبولة ومحبوبة اليوم، استناداً إلى ملاءمتها للبناء الخاص لهذه المسرحية، ويتقّد النقد الذين شغلوا أنفسهم فى عصره، وفى الماضى (وهم لا يزالون يشغلون أنفسهم فى الواقع) بالبحث التاريخى فيتجاهلون النقد الأدبى والمسرحى.

ويقيم فراى حجته أى ملاءمة فولسلاف للبناء على تحليله لأنواع الشخصيات الكوميديّة التى نجدها فى تراث النقد المسرحى العالمى، وهو ينسبها إلى أرسطو قائلاً إنه حدد ثلاثة أنماط هى الدجال المتفاخر أو المنافق (the olazon) والمتواضع عمداً، أى الذى يبخس نفسه حق قدرها (the eiron) وأخيراً المهرج بالمعنى الحديث (الذى كان يطلق عليه قديماً اسم 'المغفل') (the bomolochos) ثم يقول إن أرسطو أضاف فى دراسة أخرى له نمطاً آخر هو اللفظ الغليظ (agroikos). وبعد ذلك يحدد 'وظيفة' كل نمط من هذه الأنماط وتطور معناه فى المسرح الإليزابيثى، فيوسع من دائرة معنى كل نمط، ويقول إن الأنماط الأربعة تنظم فى الكوميديا، كل نمطين يعارضان النمطين الآخرين، وفقاً للوظائف الموكولة إليهم، ومن ثم نجد أربع وظائف نمطية للكوميديا أو أربع نقاط رئيسية للبناء الكوميدى، فإذا كان اللفظ الغليظ يشترك مع المهرج فى تحديد 'الحالة النفسية' للكوميديا فإن ما يفعله المهرج فى ذاته فى المسرحية ذاتها يتفاوت من موقف إلى موقف، ما دامت وظيفته الأساسية هى التسلية، ووظيفة اللفظ الغليظ أن يكون المقابل 'المضاد' له، ومن ثم فلا بد أن نعتمد على التضاد ما بين المتفاخر المنافق وبين المتواضع كيما نحدد المبدأ البنائى للكوميديا، وينتهى فراى من ذلك إلى أن يقول إن مثل هذا 'التصارع' أو 'التنازع' بينهما قائم فى جميع الأشكال الكوميديّة "وانظر إلى

مئات المشاهد الكوميديّة التي نرى فيها الشخص المتفاخر أو خادع ذاته يتحدث عن نفسه بنبرات الرضى وشخصاً آخر يُسرُّ إلى الجمهور تعليقات ساخرة عنه، تدرك فوراً أن العلاقة الدرامية بين المتفاخر والمتواضع تختلف اختلافاً شاسعاً عن العلاقة الأخلاقية، وأرسطو يدين هذا وذاك لأنهما يمثلان له الطرفين المتعارضين الخارجين عن الوسط الذهبي للسلوك“ . (ص ١١٩ - ١٢٠).

وبعد أن يستعرض فراى بعض النماذج من الصيغ الكوميديا عند تيرنس (Terence) وپلاوتوس (Plautus) يضرب أمثلة تحاكي هذه الصيغ من مسرحيات عصر النهضة، ومن أهم أنماطها الفكاهية ما يسمى بالجندى المتفاخر (*miles gloriosus*) الذي يعتبره ممثلاً للنمط الأول (*alazon*) ومن الأمثلة التي يضربها من شيكسبير شخصية ستيفانو من العاصفة، قائلاً إن من أهم سمات هذا النمط هو أن رجل الأقوال نادراً ما يكون رجل أفعال، ثم يعرض لشخصية الفظ الغليظ ضارباً المثل من السير أندرو أجيو تشيك في الليلة الثانية عشرة، لكنه عندما يعرض للزوجات المرححات لا يستطيع تحديد الشخصيات التي تنفرد بأنماط من التي حددها بدقة، بل إنه يقول إن سلندر هنا يمثل "توليفة" من الأنماط، ثم يقول عن فولسطاق إنه "ليس مجرد جبان متفاخر غير معقد مثل شخصية بوباديل عند جونسون مثلاً، ولكنه عبقرية فكاهية متنوعة الجوانب يتقمص دور الجندى المتفاخر من بين ما يتقمص من أدوار" .

ويقول فراى إن أحد أنواع نمط المتفاخر الدجال تتمثل في شخصية المتحذلق أو النصاب، فهو أيضاً رجل أقوال لا أفعال، قائلاً إن شيكسبير لم يكن فيما يبدو يهتم كثيراً بهذا النمط، ويختتم دراسته بالحديث عن نمط المتواضع، قائلاً إن فتون يمثله في الزوجات المرححات لكن دوره صغير، رغم أنه يعتبر بطل المسرحية من الناحية الشكلية الصرفة.

والغريب أن الدراسة التي تبدأ بالحديث عن علاقة الشخصية بالبناء لا تقيم هذه العلاقة، بل ولا يكاد فراى يتعرض للبناء في دراسته، من حيث هو التركيب الخاص

لعناصر الدراما، ولا يخرج القارئ من مثل هذه الدراسة إلا بما يؤكد استحالة تطبيق نظرية الأنماط على الشخصيات هنا، فهي كما قلت من قبل شخصيات مركبة متكاملة لا مجرد أنماط.

١٢- تطور النظرة النقدية إلى المسرحية وعروضها:

ترتبط النظرات النقدية الأولى للمسرحية بالعروض المسرحية وبالمقدمات التي كان المحررون يرفقونها بطبعاتهم، وذلك قبل أن 'يستقل' النقد الأدبي بمبحث مستقل على أيدي درايدن في أواخر القرن السابع عشر، ولم تكن الصحافة بمفهومها الحديث قد ازدهرت في تلك الأيام، ناهيك بالكتب المخصصة للنقد الأدبي، ومن ثم فنحن نعتمد على ما ذكره من شاهدوا عروضها الأولى (في فرع أدبي يسمى 'اليوميات' diary) أو في سياق مقدمات لطبعات هذه المسرحية أو غيرها، وتخصص عدد من الباحثين المحدثين في رصد هذه الأقوال المتناثرة وغيرها من الدراسات النقدية وجمعها في كتب تيسر على الباحث في النقد متابعة ما قد يجده من تطور، مثل باحث يدعى ر. س. هويت (R. S. White) في كتاب عنوانه:

The Merry Wives of Windsor. Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (Hemel Hempstead, England, 1991).

ونحن لا نعلم على وجه الدقة مدى استجابة الجمهور للمسرحية عندما عرضت في حياة شيكسبير، ومدى ترحيب النقاد أو رفضهم لها، ولكننا نعلم، كما ذكرت في مستهل هذه المقدمة، أن المسرحية عرضت في البلاط الملكي، وعلى الجمهور، عدة مرات وإن كنا نجهل الصورة أو الصور المختلفة التي قدمت بها، كما يقول أ. ك. تشمبرز (E. K. Chambers) الذي رصد تاريخ المسرح الإليزابيثي في كتاب أصدره عام ١٩٢٣ في أربعة مجلدات (مقتطف في ملكيوري ص ٨٥). وعندما أعيد فتح المسارح بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠، كانت هذه المسرحية من أولى المسرحيات التي عُرضت، وشاهدها الكاتب صمويل بيبس (Pepys) في قاعة مسرح فير ستريت (Vere Street)

يوم ٥ ديسمبر ١٦٦٠، حسبما يقول في 'يومياته' الشهيرة. والواضح أنه كان يعتبرها مسرحية 'قديمة الطراز' تنتمي إلى نوع كوميديا الطباع (الأنماط/ الأمزجة) (Humours) أى الكوميديا التى تقدم أنماطاً بشرية تعبر عن هيمنة 'مزاج' أو 'طبع' معين (humour) على صاحبه، ومن ثم كتب يقول إنه معجب بتمثيل بعض الأدوار التى تجسد بعض 'الطباع' البشرية مثل شخصية الشريف الريفى، وربما كان يقصد سلندر، والطبيب الفرنسى، ولكن الممثلين لم يحسنوا أداء الأدوار الأخرى، وخصوصاً فولسطاق، ومع ذلك، وعلى الرغم من 'تحفظاته' على الأداء، عاد لمشاهدة المسرحية مرتين بعد ذلك.

والواضح أن انتقادات بييس تشير إلى الأداء المسرحى لا إلى نص المسرحية، ولكن أصوات النقاد بدأت تُسمع فى السنوات التالية حول النص، ويبدو فيها الخلاف واضحاً بينهم. إذ امتدحها جون درايدن فى عام ١٦٧٩ بسبب "مظاهر الجمال التركيبى فى الحبكة، أى مراعاة الوحدات الثلاث، وهى وحدة الزمان والمكان والحدث" (هوايت، ص ٢٣) ويقصد بطبيعة الحال أنها، بخلاف مسرحيات شيكسبير الأخرى تراعى هذه الوحدات مراعاة 'نسبية' أكبر. كما امتدح المسرحية المحرر نيكولاس رو (Rowe) الذى سبق أن أشرت إليه، فى مطلع القرن الثامن عشر، الذى قال إن "المسرحية ككل رائعة، و'الطباع' التى تصورها متنوعة، ومتعارضة، والغرض الأساسى، أى علاج فورد من الغيرة التى تملكه دون مبرر، يتحقق بأسلوب بالغ الروعة والإتقان" (من مقدمته لطبعة أعمال شيكسبير عام ١٧٠٩؛ فى هوايت ص ٢٧).

ولنتوقف الآن قليلاً عند رأى الناقد والكاتب المسرحى جون دنيس، الذى سبق أن أشرت إليه فى سياق أسطورة كتابة المسرحية فى أربعة عشر يوماً أو عشرة أيام. ويتوافر لدينا الآن نص مسرحيته التى بناها على الزوجات المرحات وأشرت إليها من قبل، وهى التى صدرت فى طبعة جديدة (Commarket Press Reprint, 1969) ويقول فى مقدمتها التى يكثر الدارسون من اقتباس بعض ما ورد فيها، إنه كتب مسرحيته العاشق الفكاهى ابتغاء "تصحيح" ما وجده فى نص شيكسبير من "أخطاء"، إذ ينعى على هذا النص وجود "ما لا يقل عن ثلاثة أحداث منفصلة بعضها عن البعض، وذلك من شأنه

تشتيت انتباه الجمهور وعدم تركيزه النفسى“ ، مضيقاً أن الأسلوب يتسم ”فى بعض المواضع باليبوسة والتصنع والافتعال“ . وقد سبق لى إيراد المزيد من أقوال دنيس فى القسم الخاص بتاريخ كتابة المسرحية، ولا داعى لتكراره.

ولكن مسرحية دنيس التى وصفتها وصفاً إجمالياً فى ذلك القسم من هذه المقدمة لم تنجح على المسرح، وظلت المسرحية التى كتبها شيكسبير تحتفظ بمكانتها، فقدّمت فى البلاط الملكى عام ١٧٠٥، ولقيت نجاحاً كبيراً فى عروضها الجماهيرية. وعندما حاول مدير مسرح ’لنكونز إن فيلدز‘ (Lincoln’s Inn Fields) تقديم المسرحية من جديد عام ١٧٢٠ لم يجد ممثلاً يناسب الدور، فاضطر إلى ’توزيعه‘ على جيمز كوين (Quin) الممثل الذى سبق له النجاح فى أداء دور فولسطاف فى هنرى الرابع بجزئها فنجح من جديد نجاحاً ساحقاً فى الزوجات المرحات، وظل يلعب الدور حتى تقاعد فى عام ١٧٥١، فارتبط اسمه بفولسطاف، وأهم نجاح له هو تصوير ”انحطاط“ فولسطاف فى الزوجات المرحات عما كان عليه فى مسرحيتى هنرى الرابع، وهو ما يسميه كوربين موريس (Corbyn Morris) ”هبوطه بصفة عامة عن شخصيته الحقيقية“ (true character) (مقتطف من دراسة نانسى أ. ميس Mace عن ”فولسطاف وكوين وشعبية زوجتان مرحتان من وندسور فى القرن الثامن عشر“ ، المنشورة فى مجلة دراسات فى المسرح ٣١ (مايو ١٩٩٠، ص ٥٥ - ٦٦). وهذا رأى يشترك فيه اثنان من مؤلفى أهم الدراسات التى صدرت فى القرن الثامن عشر عن فولسطاف وهما موريس المذكور وموريس مورجان Maurice Morgan (ميس - ص ٦٠).

وتقول ميس إن صورتى فولسطاف، أى صورته فى مسرحيتى هنرى الرابع وصورته فى مسرحية الزوجات المرحات، كانتا تتنافسان على الظهور فى المسرح فى القرن الثامن عشر، فظهر فولسطاف فى مسرحية هنرى الرابع/ ١ فى ٣٦٣ عرضاً مسرحياً، وفى الأخيرة فى ٣٣٦ عرضاً، ولكن الكوميديا قدمت فى عدد أكبر من المواسم المسرحية (ص ٦٢ - ٦٣). وأما أهم ما نلاحظه هنا ويرصده الباحث أوديل (Odell) فى كتابه عن عروض شيكسبير المسرحية (١٩٢٠ - ط ٢ ١٩٦٣) فهو بداية التحول فى الربع الأخير

من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إلى النص المختصر أى زيادة الاقتراب من نص الكوارتو والابتعاد عن نص الفوليو، والأول هو الذى اعتمدت عليه فى التمصير الذى ألحقته هنا بترجمة الفوليو.

ولكن ذلك العصر، كما يقول ملكيورى، كان العصر الذهبى للكوميديا الموسيقية والأوبرا كوميك أو (*opera buffa*) وسرعان ما اكتشف مؤلفو الموسيقى وكتاب المسرح الغنائى والمتجون أن الكوميديا وشخصياتها تتيح فرصاً 'لا تقبل المنافسة' كما نقول هذه الأيام للعروض الفكاهية، أولاً فى فرنسا، ثم فى سائر الأقطار الأوروبية. ويعدد الباحثون المختصون بما يسمى 'موسيقى شيكسبير' الأعمال الغنائية والموسيقية التى قدمت فى تلك الفترة، ولكن الطريف حقاً هو أنه من بين الأوبرات العشر الكبرى التى قُدِّمَتْ استناداً إلى المسرحية فى الفترة من ١٧٦١ إلى ١٩٢٩ لا تزال أربع منها تقدم إلى اليوم على المسرح، وهى ممتازة كما يقول ملكيورى وجديرة بالدرس والتحليل (ص ٩٠). وسوف ندهش إذا علمنا أن صورة غنائية واحدة لا تزال تحتفظ بلغة النص الاصلى (الكوارتو طبعاً) فى حين تُقدَّمُ الثلاث الأخرى بالفرنسية، على الرغم مما يتفق النقاد على اعتباره الطابع الإنجليزى الصرف للمسرحية. والواقع أن ذلك الطابع، رغم إصرار النقاد على إبرازه، على نحو ما يبيّن فى بدايات هذه المقدمة، ليس جوهرياً لا للحبكة الرئيسية ولا للمعنى العام للمسرحية، ما دمنا نستطيع اعتبار الشخصيات الثانوية حَوَاشِيَّ على التيار الرئيسى للحدث المسرحى، وسوف أقطع عرضى التاريخى لأذكر أمراً يهم القارئ العربى بخصوص النصين اللذين أنشرهما فى هذا الكتاب، ففى القرن العشرين ازداد إحساس أهل المسرح بالطابع العالمى لشخصية فولسطاق، إلى حد اعتباره أسطورة تستمد جذورها من الأنماط الفطرية، وتنتمى إلى جميع العصور والأمم، ويمكن رصد أسلافه كما يقول رودريك مارشال (Roderick Marshall) بالرجوع إلى شخصية سيلينوس (Selenius) اليونانى (والد ديونيسيوس Dionysius بالتبني وأستاذه) وإلى شخصية سانتا كلوز Santa Claus (بابا نويل) وإلى الأدب الشعبى (الفولكلور) فى مصر القديمة، وفى التراث الإسلامى، وبلاد الرافدين، والهند والصين وروسيا، وسوف

يدرك الباحث أهمية ما يرمز له فولسطفاف 'الرائع' (كما يقول) في شتى مراحل الثقافات الغربية والشرقية، واسم كتابه هو فولسطفاف: أسطورة من الأنماط الفطرية، ١٩٨٩. ويدفعني إلى اقتباس هذا الرأي ما أحسسته من تجاوب مع التمسير الذي قدمته على المسرح عام ١٩٨١، وهو ما يدل على أن إزالة الطابع الإنجليزي الذي يغير لا شك من صورة مسرحية شيكسبير التي حفظها التاريخ لنا لا يتقص في الواقع من جمالها، بمعنى أن الطابع الإنجليزي الذي يؤكد ملكيوري وغيره من النقاد، والذي يتبدى في أجلى صورته في استعمال اللغة الإنجليزية بشتى الصور، خصوصاً حين 'يمزق أوصالها' (٧١ - ٧٠ / ١ / ٣) الفرنسي والويلزي، وحين يبدع في استعمالها فولسطفاف، ويتفنن فيها صاحب الفندق، و'تتكر لها' السيدة كويكلي - أقول إن هذا الطابع يرتبط بالمكان الذي اختاره شيكسبير لمسرحيته، وهو بلدة (أو ضاحية) وندسور حيث 'الغابة' الشهيرة وحيث القصر الملكي، وهو المكان الذي يؤكد شيكسبير في طبعة الفوليو، ولكن طبعة الكوارتو لا تؤكد 'العامل اللغوي'، بل تحذف مشهد درس اللغة اللاتينية ومعظم الإشارات إلى سوء استعمال اللغة الإنجليزية وكذلك، وهو أهم، نجد فيها غموضاً في تحديد مكان الحدث، وما لوندسور من دلالات على التمييز الطبقي. فطبعة الكوارتو تحذف آيات السيدة كويكلي التي تشير إلى حفل تنصيب فرسان الجارتر (٥٦/٥/٥ - ٧٢) أي من

فَتَشْنُ القلعة في وندسور... من داخلها والشرفات

وحتى البيت التالي:

كوسام الجارتر في سيقان الفرسان الغرّ الأنساب

كما تحذف معظم الإشارات إلى القصر الملكي المتناثرة في شتى حوارات طبعة الفوليو، وهو ما دفع باحثة جادة مثل ليا ماركوس (Lea Marcus) إلى أن تساءل في كتابها الجميل الذي جعلت عنوانه "نصوص عصر النهضة دون تدخل المحررين: شيكسبير ومارلو وملتون" (والذي أصدرته عام ١٩٩٦) عن المكان الذي تجرى فيه أحداث المسرحية "هل هو وندسور أم مكان آخر؟" (ص ٨٤ - ٨٨) وهي تخلص إلى النتيجة التالية:

إن طبعة الفوليو لمسرحية زوجات مرحات تقدم لنا كوميديا عن الحياة فى بلدة صغيرة والحياة فى الريف، وهى تحفل بالإشارات إلى الحياة والتفاصيل المكانية الريفية، ولكنها مشربة كذلك بالإشارات إلى الحضور "الرفيع" للبلاط الملكى، وأما طبعة الكوارتو فهى "أدنى مستوى" من ذلك، وأكثر انتماءً إلى الحياة فى البلدة الصغيرة، وأقرب إلى النسق الخاص بكوميديا المدينة وكذلك بكوميديا "المواطن" العادى (ص ٨٨).

والواقع أن طبعة الكوارتو توحى بأن الأحداث يمكن أن تحدث فى أى بلدة أو ضاحية صغيرة، وهذا من أسباب تطويع ذلك النص للإعداد والاقتباس بلغات كثيرة فى العالم، وليس فى أوروبا وحدها، وأظن أننى كنت أول من اقتبسه بالعربية وقدمه على المسرح المصرى، ولدى من تاريخ المسرحية على خشبة المسرح فى كل مكان سند ودعم.

وأعود إلى النظرات النقدية والعروض المسرحية فأذكر ما أثبتته أوديل المشار إليه آنفاً من أن العروض التى كانت تتمتع بالشعبية الجارفة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، على المسارح الإنجليزية والأمريكية، كانت شبه أوبرالية أو كما يقول "مؤبرلة" (operatized) (٢/ ١٤٠ - ١٤٢) بمعنى أن المخرجين كانوا يرون الإمكانيات الموسيقية والغنائية الكامنة فى النص، وليس فى الأجزاء المنظومة فقط أو فى صورة الماصك القديم على نحو ما نراها فى طبعة الكوارتو، بل فى صلب المسرحية من أحداث وشخصيات. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تغنى أغانيها، سواء 'المؤبرلة' أو المغناة بأساليب أخرى، لم تكن تنشد أغاني مستوحاة من النص بل مستعارة من مسرحيات شيكسبير الأخرى المنظومة مثل حلم ليلة صيف ومثل تاجر البندقية، إلى جانب أغان شعبية يعرفها الجمهور ويحبها.

واعتقد أن الرؤية 'الموسيقية' للمسرحية تتضمن حكماً نقدياً الخصبه (من وجهة نظرى) فى أن لها طابعاً غنائياً وأنساقاً توحى بالنظم وإن لم تكتب نظماً، وتوحى بجو الاحتفال و'الاحتفالية' وإن تأخر الماصك إلى الفصل الأخير، وتوحى بأسلوب الموسيقى فى البناء الذى يعتمد على التكرار والتنويع، أى إن هذه النظرة تفصح عما

يكن فيها من أنغام متنافرة تسعى للتوافق، ما دام فولسطاق يمثل النشاز الأكبر، وتنويعات النشاز عندما تلتقى تصنع تناغمًا دفينًا، فكل 'مشاجرة' نشاز، وكل تصالح تناغم، وتوالى المشاجرات الفكهة يوحى بتصارع الأنغام الذى لابد أن يأتى بالتوافق، وعندما يتوافق الجميع فى نهاية الفصل الرابع يخلو الجو للمصادمة بين الماصك الذى يضم التوافق بين الجميع باستثناء موضوع زواج آن بيدج 'المعلق'، والماصك المضاد الذى يمثله فولسطاق وحده! وهذه المصادمة صورة موسيقية أخرى تؤدي فى النهاية إلى التناغم الأصيل الذى بدأ به العرض، وعودة الصفاء الذى شاركت فى بنائه كل هذه الألحان وكل هذه الأنساق! ولا شك أن جو الهزل، وإن لم تكن المسرحية هزلية صريحة، يساعد على إشاعة توقع التصالح، على نحو ما هو مألوف فى كل 'أوبرا كوميك'.

وإزاء غلبة العروض الموسيقية حتى منتصف القرن التاسع عشر، قرر الممثل والمخرج النابه تشارلز كين (Kean) عندما أصبح المدير الوحيد لمسرح برنيس (Princess)، تقديم المسرحية فى افتتاح موسم ١٨٥١ - ١٨٥٢ بعد أن حذف جميع الأدوار الغنائية، واحتفظ لنفسه بدور فورد، ولزوجته بدور زوجة فورد، ولعب جورج بارتلى (Bartley) دور فولسطاق. وقد دفع هذا بعض النقاد إلى التساؤل عما إذا كان قرار 'كين' بالعودة إلى النص الأصيل ينبع، إلى حد ما، من رغبته فى إعادة اكتشاف الخصائص الأصلية (المحلية) للغة شيكسبير، فى مواجهة الاقتباسات الأوبرالية الأوروبية، خصوصًا بعد النجاح الساحق الذى حققته 'الكوميديا الأوبرالية الخيالية' الألمانية (Komisch - phantastische oper) للمؤلف الموسيقى أوتو نيكولاى (Otto Nicolai) بالعنوان الأصيل لمسرحية شيكسبير، وقدمت فى برلين عام ١٨٤٩ (قبل وفاة ذلك المؤلف الموسيقى بشهرين، ولم يكن قد تخطى التاسعة والثلاثين). وكان العرض 'غير الموسيقى' الذى قدمه كين يمثل مفترق الطرق فى تاريخ هذه المسرحية على المسرح، إذ انفصلت صورتها باعتبارها كوميديا مثيرة عن صورتها باعتبارها 'أوبرا كوميك'، فكان المخرجون يدركون الإمكانيات الموسيقية لبناء المسرحية ونسيجها اللغوى، وكان رجال المسرح المحترفون ينقسمون إلى قسمين: الأول يتضمن الذين يستغلون لغتها المبتكرة فى الإضحاك

وحسب، والثاني يتضمن الذين يتخذونها إطاراً لسلسلة من المواقف الهزلية، والذين رأوا فيها كوميديا حقيقية تقدم صورة نابضة لحياة البورجوازية الإنجليزية.

وظل الصراع قائماً بين العروض الموسيقية وغير الموسيقية منذ انتقال المسرحية إلى أمريكا في القرن الثامن عشر، ولكن الاتجاه الجديد في النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان اتجاهاً محافظاً في أوروبا وأمريكا معاً، فبدأ المخرجون يحذفون كل الإشارات 'الخارجة' من النص، خصوصاً بعد اعتراض ناقد لامع هو جورج بوب موريس (Morris) كان قد شاهد المسرحية في نيويورك عام ١٨٢٤، وكتب ينعي ما بها مما اعتبره "فُحشاً"، كما يروي أوليفر (ص ١٢). وهكذا اتسمت كل عروض أواخر القرن التاسع عشر بتقديم نصوص "مطهرة"، وهو ما شهدنا نقيضه تماماً في القرن العشرين، وخاصة في السنوات الخمسين الأخيرة، إذ عمد الممثلون إلى لفت أنظار الجمهور إلى جميع الإشارات التي يمكن تفسيرها تفسيراً 'خارجاً'، بل وأضافوا إشارات أخرى من لديهم، كما عمد شراح طبعات النص إلى التنبيه إلى أشد الإشارات 'الخارجة' غموضاً.

وعلى الرغم من نجاح تشارلز كين في تقديم عرضه غير الموسيقي، استمر تقديم العروض الموسيقية منذ عام ١٨٥١، ويذكر مؤرخو المسرح العرض الذي قدمه مدير مسرح جيتي (Gaiety) في عام ١٨٧٤ - ١٨٧٥ والذي كُلف فيه المؤلف الموسيقي آرثر ساليان (Sullivan) بتأليف الموسيقى التصويرية، وتلحين أغنية جديدة أضيفت إلى دور آن بيدج، وكتب كلماتها الشاعر والناقد الجيرنون سوينبرن (Algernon Charles Swinburne)، وبعد ذلك بدأ عهد هيربرت بيربوم تري (Herbert Beerbohm Tree) الممثل الذي ارتبط اسمه بدور فولسطاف في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع العشرين (١٨٨٩ - ١٩٠٢) (أوديل ٣٦٥/٢ - ٣٦٦).

وأهم ما يذكره النقاد عن عروض مطلع القرن العشرين محاولة الممثل (والمخرج) 'تري' تضيق الفجوة التي كان نقاد شيكسبير يرونها بين فولسطاف في مسرحيتي هنري الرابع وفولسطاف في الزوجات المرحات، وذلك باختيار ديكور للمسرحية يمثل القرن الخامس عشر (لا عصر شيكسبير) واختيار الملابس التي توحى بجو هنري الخامس، لا

الملكة إليزابيث، بحيث اكتسبت المسرحية في رأي ملكيوري 'وقاراً تاريخياً'، وهكذا أمكن للنقاد أن يشاهدوا فولسطف 'الأصلي' وهو يتدهور إلى هذا السلوك الشائن بعد إفلاسه، فكأنما كانت أحداث المسرحية تقع في غضون مسرحية هنري الخامس نفسها، لا بعد وفاة فولسطف. وكان صاحب هذه الفكرة عبقرى إيطالي يدعى أريجو بويتو (Arrigo Boito) وكان مؤلفاً يكتب كلمات الأغاني ويضع ألحانها أيضاً، ولكنه كان يفضل إعداد 'النص الشعري الغنائي' (libretto) لكبار المؤلفين مثل 'يردي (Verdi) مؤلف موسيقى أوبرا عابدة، فأعد له النص الغنائي الخاص بمسرحية عطيل التي قُدِّمَتْ أول مرة على المسارح الإيطالية في أواخر القرن التاسع عشر، وتلاها إعداد نص خاص لهذه المسرحية يضم بعض مقاطع من مسرحيتي هنري الرابع ومسرحية هنري الخامس، ويضم مجموعة من الأغاني والأناشيد الكورالية والمقطوعات الموسيقية المتنوعة، وكان عنوان العمل الذي أبدعه 'يردي هو فولسطف وهو ينتهي بخاتمة لها دلالتها وهي "ما العالم إلا فكاها وما ولد الإنسان إلا مهرجاً" (تطويعاً لمقولة شيكسبير الشهيرة "ما العالم إلا مسرح كبير وما الرجال والنساء إلا ممثلون عليه"). وهكذا كان 'بويتو' قد سبق 'ترى' إلى هذه الصورة المركبة للمسرحية، وإن كان عرض بويتو بموسيقى 'يردي' قد أضفى طابعاً إيطالياً صرفاً على المسرحية، فخرجت على الناس منذ أول عرض لها في مسرح لاسكالا في ميلانو في صورة المسرحية الإيطالية لا الإنجليزية.

ويقول وليام جرين (٢٠٠٦) إن إحياء الزوجات المرحات في إنجلترا في القرن التاسع عشر انتقل إلى أمريكا، بل ويذكر أن الرئيس ابراهام لنكولن شاهدها عام ١٨٦٣، واستمرت عروضها الناجحة، وكانت النصوص تتميز، كما سبق أن ذكرت، 'بتطهيرها' من كل ما يחדش الحياء أو استخدام لفظ الجلالة في القسم، وخصوصاً عندما قدمها المخرج أوغسطين ديلي (Daly) إذ اعتمد على نص مختصر قريب من نص الكوارتو فامتدح النقاد العرض وهللوا لنقائه وصفائه، وهو الاتجاه الذي أدى إلى التقيض الكامل، كما ذكرت، خصوصاً في إنجلترا في القرن العشرين. كما أدى إنشاء مسرح شيكسبير التذكارى إلى أن أصبح تقديم المسرحية جزءاً لا يتجزأ من مواسم

الفرقة، وقدمت في ثمانية مواسم ما بين عامي ١٩١٩ و ١٩٣١، واستمر تقديمها بعد تغيير اسم المسرح إلى فرقة شيكسبير الملكية.

وشهد القرن العشرين نشأة ما يسمى بصور الإخراج التجريبية لهذه الكوميديا. فبعد عدة عروض تقليدية كثيرة قدمتها فرقة أولديك (Old Vic) أقدم المخرج والممثل أوسكار آش (Asche) على لون صارخ من التجريب لم يعجب الجمهور، وعندما قدم المسرحية عام ١٩٢٩ في لندن قدم عرضاً لها بالملابس الحديثة، يقوم فيه فولسطاق عند الخروج من المسرح بمناداة سيارة أجرة (تاكسي) ويلبس فيه القس إيانز قبعة من القش ويركب دراجة على المسرح ويحمل في يده جهاز راديو! ولم ينجح العرض وأغلقت المسرحية بعد أسبوع واحد.

واستمر الاتجاه التجريبي في القرن العشرين فقدم مخرج يدعى كوميساريسكى (Komisarjevsky) عرضاً من نوع جديد في عام ١٩٣٥ في مدينة ستراتفورد أبون آيون (بلدة شيكسبير) يؤكد فيه طابعها المسرحي أي الخاص بالمشاهدة ومخاطبة العين، كما يقول كريك، وإن كان جرین يسميه الأسلوب الينى (نسبة إلى العمارة النموية) فجعل الملابس زاهية الألوان، وفولسطاق يرتدى سترة حمراء وله سوارف ناصعة البياض، والأبواب ملونة بألوان متفاوتة، بحيث يدل كل لون على الأسرة التي تعيش داخل المنزل (كريك ص ٤٢)، ويورد جرین رأياً لناقذ معاصر يقول فيه إن وندسور التي يصورها ديكور هذا المخرج كانت تشبه "سلسلة من الأكشاك لبيع الجيلاتى على شاطئ البحر"، ويضيف أن حلة فولسطاق الزاهية جعلته يشبه الامبراطور فرانز جوزيف، ويعلق جرین على هذا قائلاً:

كان كوميساريسكى يرمى إلى مفاجأة الجمهور بصدمة تنقل إليه رؤية المخرج الجمالية الجديدة للمسرحية باعتبارها هزلية موسيقية، وهو المفهوم الذى أكده باستخدام ألحان من موسيقى مدينة فيينا فى الخلفية. وعلى الرغم من حيرة النقاد إزاء هذا العرض، فإن المدخل الذى اختاره لهذه المسرحية وغيرها من

المسرحيات التي أخرجها في ستراتفورد ما بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٩ ترك تأثيره الواضح في أساليب تقديم شيكسبير على المسرح بعد ذلك.

(جرين، ٢٠٠٦، ص ١٥٤)

وأما أشد العروض التجريبية تجديداً (منذ أن أصبح التجديد قاعدة بفضل إخراج جلين بيام شو (Glen Byam Shaw) للمسرحية عام ١٩٥٥) فهو إخراج بيل ألكسندر عام ١٩٨٥ في ستراتفورد أيضاً. ويقول جرين إن ذكرى نجاح الصورة الإليزابيثية التي قدمها كل من تيرى هاندر (Hands) وتريور نُنْ (Nunn) عامي ١٩٦٨ و ١٩٧٩ كانت لا تزال ماثلة في الأذهان، وإن ألكسندر أدرك أن عليه أن يسلك طريقاً مختلفاً، انطلاقاً من أن المسرحية تعالج "الطبقة البورجوازية الجديدة القوية في زمن صعودها السلم الاجتماعي بحراك متواصل"، وأن ذلك ذكره بقول هارولد ماكميلان رئيس الوزراء البريطاني عام ١٩٥٩ للشعب البريطاني "لقد طاب لكم العيشُ اليوم كما لم يَطِبْ من قبل" (وهو الذي جعله شعار حكومته، ودخل مصطلح اللغة الإنجليزية حتى اليوم). ومن ثم وجد ألكسندر تشابهاً بين بريطانيا المعاصرة وزمان أحداث المسرحية. وهكذا استعان بمصمم الديكور والملابس الناب وليم دَدْلِي (Dudley) لخلق جو ضاحية وندسور، فالزوجتان تقارنان الرسالتين اللتين أرسلهما فولسٹاف وهما جالستان تحت الساشوار (مجفف الشعر) لدى الكوافير (أو في صالون التجميل)، وشجرة البلوط التي يأتياها الصياد الأسطوري هيرن تتحول إلى جذع شجرة مقطوعة في منتزه وندسور الصغير، وتوحى بأن القطع من ورائه تجهيز الأرض لبناء المساكن! وأما فولسٹاف فيرتدى صداراً أصفر، وسروالاً من سراويل ركوب الخيل وحذاء لعب الجولف، أما زوجتا فورد ويبدج فتلبسان سراويل إسبانية وأحذية ذات كعوب عالية مدبة. وقد نجح العرض نجاحاً ساحقاً.

ويرصد مؤرخو المسرح شتى العروض التجريبية الأخرى، وهي كثيرة ومنوعة وفي شتى أنحاء العالم، وخصوصاً فرق الهواة في الجامعات والمعاهد وخارجها، إذ وجد هواة التمثيل فرصاً متعددة فيها لإظهار مواهبهم، كما تعددت مفاهيم الاقتباسات

والإعدادات، وتفاوتت ما بين الدرامى البحت، والهزلى الموسيقى، إلى جانب ما يسمى بالعروض الإقليمية، وقد اخترت من بينها العرض الذى أخرجه مخرجة تدعى ليليان جروج (Groag) فى إطار مهرجان ولاية أوريجون (Oregon) الشيكسبيرى، بمدينة أشلاند (Ashland) عام ٢٠٠١، وهو الذى التزمت فيه المخرجة بالجو الاليزايثى، وقدمت المسرحية فى الهواء الطلق فيما يسمى بالمسرح الاليزايثى المفتوح، وهو شبيه فى عمارته بمسرح الجلوب الشيكسبيرى، وركزت فى إخراجها على نشأة الطبقة الوسطى فى إنجلترا فى العصر الاليزايثى وعلى أهمية قيم الأسرة لقيم المجتمع كله. وقد نجح إخراجها بشهادة النقاد والإقبال الجماهيرى، كما يقول جرین، فى مزج عناصر الهزل فى الكوميديا بالدلالة الاجتماعية التى كانت تشدها (ص ١٦٠).

وهكذا شهدنا على امتداد القرن العشرين ألواناً من التفاوت فى المفاهيم التى كانت العروض الأولى تقوم عليها، ولكنها جميعاً تبتعد عن مشكلة فولسطاق فى هنرى الرابع وتغير صورته فى هذه المسرحية، وتقدم المسرحية جميعاً باعتبارها دراما مستقلة لها كيائها الذى لا يحتاج إلى الربط بما سبقها من مسرحيتى هنرى الرابع، فتغير زمن الأحداث يقطع بأن النص 'متحرك' ويقبل التطويع، كما سبق أن قلت، ولهذا مزجت فى هذا القسم استعراضى للعروض مع التيارات النقدية الرئيسية. فالواقع أننا، وعلى امتداد القرن العشرين، نجد أن التيار الرئيسى للنقد عند كبار النقاد يتعد تدريجياً عن قضية ملابسات تأليف المسرحية، وقضية مصادرها الإنجليزية والإيطالية، ويقترب من دلالات المسرحية الثقافية والأنثروپولوجية، ومدى ارتباطها بالطقوس الفولكلورية التقليدية، من ناحية، وارتباطها من ناحية أخرى بما يترتب على تقديم 'كوميديا المواطن العادى' من دلالات اجتماعية، سبق أن عرضت لمعظمها فى هذه المقدمة، إلى جانب الدراسات 'الفنية' للمسرحية التى أشرت إلى أهم اتجاهاتها آنفاً.

١٢- النقد النسائى وغيره من التيارات النقدية الحديثة:

وأما النقد النسائى أو النسوى فقد أدى إلى مناقشات محدودة حول دلالة عنوان

المسرحية، فالعنوان الذى يقتصر على الزوجتين له دلالاته عند لندا وودبريدج (Linda Woodbridge) وهى تحليل ذلك العنوان فى كتابها الصادر عام ١٩٨٤ فى إطار تفسير صورة المرأة فى ذلك العصر، وعنوان الكتاب: المرأة والنهضة الإنجليزية: الأدب وطبيعة جنس المرأة فى الفترة ١٥٤٠ - ١٦٢٠، وتنتهى إلى بعض النتائج التى عرضت لها فى سياق تحليلى لإطار الطبقة المتوسطة الناشئة فى المدن، وهى الطبقة التى جعلت المرأة عماد المجتمع الجديد بعد أن كانت سلعة جنسية فى العصور الوسطى، كما تستند الباحثة إلى العديد من الوثائق التاريخية التى تربط بين المذهب 'الإنسانى' عند شيكسبير والتحول الاجتماعى فى العصر الإليزابيثى، وهو التحول الذى أذن بمولد صورة المرأة الأوروبية الحديثة التى تتمتع بالاستقلال والقدرة على مواجهة الرجل.

وأما كوپيليا كان (Coppélia Kahn) فإنها تركز فى كتابها الذى أصدرته عام ١٩٨١، على خوف الرجال من خيانة زوجاتهم، وتقول إن التخوف الذى ينتاب الزوج من صفة 'الديوث' يمثل مرضاً 'عصابياً' أبوياً، ينبع من تصور الرجل أنه وحده صاحب السلطة بل و'مالك' المرأة، وتحلل عدة مواقف فى مسرحيات شيكسبير تأكيداً لوجهة نظرها فى ذلك الكتاب وعنوانه "أملاك الرجل: الهوية الذكورية فى شيكسبير" (بيركلى، كاليفورنيا) ولكنها لا تكاد تلقى أى ضوء على الدلالات الفنية لذلك 'العصاب' فى المسرحية التى نناقشها، وإن كانت تلمح إلى دلالة هذا 'العصاب' عند فورد من الناحية الاجتماعية فقط.

ويعود طرح موضوع المجتمع 'الأبوى' فى الكتاب الذى وضعتة مارلين فرنش (Marilyn French) بعنوان تقسيم الخبرة فى شيكسبير (١٩٨٢) وهى تركز فى تحليلها للزوجات المرحات على أن نجاح الزوجتين فى الحفاظ على العفة واستماتتهما فى ذلك يؤكدان الحفاظ على قيم المجتمع الأبوى، وهو المجتمع الذى يعتبر أن طهر المرأة من نوع 'جودة البضاعة' التى يملكها الرجل، وتعرض لقضية الفصل بين الجنسين فى مجال البيت والعمل، ما دام البيت الذى يملكه الرجل يتضمن المرأة أيضاً، وتقول إن ذلك من خصائص المجتمع الأبوى، وهى الفكرة التى تعود لطرحها آن پارتن (Parten) فى

دراسة عنوانها "قرنا فولسطاق: التقص الذكورى والمرح الأنثوى فى زوجتان مرحتان من وندسور (مجلة دراسات فى فقه اللغة ٨٢، ١٩٨٥) ص ١٨٤ - ٩٩ (ص ١٩٠).

وتتوسع كاثرين ريتشاردسون (٢٠٠٥) فى عرض هذه الحجة التى تقوم على التطابق أو التماهى (identity) بين جسد المرأة ومنزل الأسرة، بادئة بالربط بين جسد المرأة وثروة الرجل، وهو الربط الذى توحى به بل وتؤكد أحداث المسرحية، وتتساءل قائلة "هل يمكننا تصور قراءة تعتمد على التحليل النفسى للمسرحية، وخصوصاً لقيام فورد بالبحث عن الفارس السمين فى أشد أماكن المنزل خصوصية؟" (ص ٤٦) موحية بأن المنزل يقترن بالجسد، ثم تقول:

إذا قرأنا مسرحية زوجتان مرحتان من وندسور قراءة تقرن المنزل بجسد المرأة التى تتحكم فيه استطعنا أن نفهم اشمزاز جيران فورد من إصراره على أن يشهدوا قيامه بتفتيش المنزل بحثاً عن عشيق زوجته قائلاً: "خذوا خذوا! هذه مفاتيحي: اصعدوا إلى غرفة نومى بالطابق الأعلى، فتشوها وابحثوا فى كل شبر فيها! أؤكد لكم أننا سوف نُخرج الثعلب من جحره" (٣/٣/١٤٧ - ١٤٩). أى إنه 'يعرض' كل شيء و'يعرّيه'، ويفتح دخائل وبواطن منزله بأسلوب لا يليق، ويصر على أن يشاهد جيرانه كل شيء. ويصبح القس هيو إيانز "أقسم إنه لا يوجد أحد فى المنزل ولا فى غرف النوم ولا فى الدواليب وإلا فليغفر الله ذنوبى يوم الحساب!" (٣/٣/١٩٥ - ١٩٦) ويعرب الأشخاص الحاضرون على المسرح الذين شهدوا محاولة فورد الثانية للعثور على فولسطاق فى منزله واحداً بعد الآخر عن معارضتهم لهذا الضرب من 'الاستعراض'. فيقول جاره السيد بيدج "لا! لقد تجاوزت حدودك يا سيد فورد!" (٤/٢/١١٦) ويضيف شالو "هذا مريع يا سيد فورد! ويصمك بالعار!" (٤/٢/١٤٥) ويبدأ إيانز قائلاً "هذا جنون لا شك! هذا مجنون كالكلب المسعور!" (٤/٢/١١٨) ثم يضيف مستكراً "هذا غير معقول! هل

ترفع ملابس زوجتك؟“ (١٣٤/٢/٤) وتعبير 'رفع ملابس المرأة' كان يعنى رفع أطراف إزارها للكشف عن الجسد العارى تحته. والتورية اللفظية التى يأتى بها إيانز بلغته الإنجليزية الغريبة تشير إلى عُرَى سمعة زوجة فورد. إذ إن زوجها يعرض جسدها، مجازياً، أمام أفراد المجتمع المحلى كله فى محاولة خاطئة للحفاظ على السمعة الحسنة للأسرة.

(ص ٤٦-٤٧)

والحقيقة أن الأستاذة ريتشاردسون تقدم لمن يريد القيام بالدراسة على أساس التحليل النفسى 'المفاتيح' اللازمة لهذه الدراسة، ولكن ذلك لا يهمنى ما دامت قد لخصت بنفسها ما تتوقعه من نتائج، وأجد لزماً على من باب الإنصاف أن أشير إلى أن هذه الباحثة تتميز بالاعتدال قد تنحاز انحيازاً كلياً لأمثال هذه الفكرة بل تطرح أفكاراً أخرى طريفة، من أبرزها الربط بين الفرد والمجتمع فى عصر النهضة من خلال نشأة الطبقة المتوسطة وتدعيم أركانها، فتشير إلى المقولة الذائعة التى أصبحت من مصطلح اللغة الإنجليزية وهى إن 'منزل كل رجل قلعة'، وكان أول من قالها كاتب بريطانى يدعى ريتشارد بريثويت (Braithwaite) عام ١٦٣٠ حيث شبهَ المنزل بالدولة، وقال بأن حصافة الحكم والإدارة للمنزل كفيلة بتحقيق النظام على مستوى الدولة، وتربط بين هذه المقولة ودلالة المسرحية للمجتمع والسياسة، ثم تضيف قائلة إن دور الزوج فى البيت 'تدريب ضرورى' يساعده على النجاح فى أداء واجباته فى الحياة العامة، مقتطفة قولاً لاثنين من مفكرى العصر، يقولان فيه إنه من المحال على رجل أن يفهم كيف يحكم الدولة إذا لم يكن يعرف كيف يحكم منزله. وتضيف قائلة:

وكان من شأن العلاقة المذكورة بين المجال المنزلى والمجال السياسى أن أضفت على الحدث فى زوجتان مرحتان من وندسور دلالة إضافية فى أعين جماهير المسرح الأولى فى العصر الحديث. فإذا كان ملوك المنازل عاجزين عن حكم 'قلاعهم'، فكيف نرجو أن يسود النظامُ الدولة ككل؟ أى إن

سلوك المرأة داخل المنزل وخارجه كان له تأثير مباشر في سمعة زوجها وشرفه، فالزوجة التي تبدى أقصى حد من عصيان زوجها بأن تدبر مقتله، على نحو ما كانت التراجيديات القائمة على هذه الموضوعات توضح لجمهور المسرح، كان عقابها الحرق علناً بتهمة الخيانة الصفري. وكانت هذه الجريمة المعادل 'المتزلي' لاغتيال الملك. وهكذا فإن تعليق زوجة بيدج عن الجمع بين المرح والشرف تعليق ذو أهمية جوهرية، أى إن الزوجتين كانتا تلعبان لعبة يكمن فيها خطر داهم، وذلك بالهزل والاستهزاء بإمكان عصيان السلطة الذكورية داخل المنزل والإضرار بسمعة المنزل على نطاق واسع.

(ص ٤٥)

وليس من المستغرب على ريتشاردسون أن تستخدم مصطلح النقد النسائي (مثل الإشارة إلى السلطة الذكورية) حتى فى عرض هذه الفكرة الطريفة، إذ كاد ذلك المصطلح أن يصبح جزءاً من المصطلح النقدي العام فى عصرنا، والواقع أنها لا تبدى ما تبدى ناتاشا كوردا (Natasha Korda) من جنوح كامل إلى النظرة النسائية فى الدراسة التى نشرتها عام ٢٠٠٤ بعنوان زوجتان مرحتان من وندسور من منظور حديث (ملحقة بطبعة فولجر). إذ تبدأ كوردا بتعريف المقصود بالحدائثة فتضع لها تعريفاً يجمع بين المعنى العام والمعنى الذى نجده فى التاريخة الجديدة، مؤكدة أنه المعنى الشيكسبيرى، إذ تقول:

إن الكلمة، كما يستخدمها شيكسبير، عادةً ما تشير إلى كل ما يتمى إلى الحياة اليومية، وإلى الأشياء المعتادة والشائعة. فالواقعية فى الزوجات المرحات أو حدائتها تميزها عن غيرها من المسرحيات، وتشكل من عدد من الحيل البنائية التى تغرس المسرحية غرساً فى خصوصيات الحياة اليومية ونسبها.

(ص ٢٢٨)

أى إنها تعنى بالحدائثة ما نعبه 'بالحضور الآنى' أو 'الحضورية' (immediacy)

أو immediate presence) وهما من مصطلحات النقد المسرحي الحديث، بمعنى أن شيكسبير يريد للجمهور أن يدرك أن ما يحدث في المسرحية التي يشهدها واقعٌ يراه الآن، حاضرٌ يحسه ويعيه، وأن دلالة مرتبطة بالعصر الذي كُتبت فيه لا بعصور سابقة. ومن ثم تقول إنه يقدم لنا في الزوجات المرححات "ضروب الصراع الطبقي والصراع بين الجنسين، وهو الذي كان من خصائص فترة اتسمت بتحويلات هائلة على المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية" (ص ٢٣٠).

وتقارن كوردا بين هذه المسرحية وبين مسرحية سبقتها كتابةً بعدة سنوات وهي ترويض النمرة (أو الشرود/ السليطة)، فتقول إن سلطة الرجل في المسرحية القديمة كانت مطلقة، وكان الرجل يشبه الحاكم المنفرد الذي لا يشاركه أحد في حكمه، ما دامت كيت (Kate) البطلة تقول للمرأة في آخرها "زوجك سيدك وملكك وحاكمك"، ولكن هذه الصلة بين المنزل والدولة، أو بين العام والخاص، أو بين الموضوع العائلي والموضوع السياسي، تطورت في زوجات مرححات بحيث توثقت وتوحدت. وتُرجع كوردا هذا التوثيق والتوحد إلى وجود الملكة إليزابيث على رأس الدولة، وتستشهد في ذلك بالتطور الذي حدث في فكر القرن السادس عشر حتى عصر شيكسبير.

ففي مطلع القرن السادس عشر، وحتى منتصفه، لم تكن لدى الناس حاجة للنظر فيما يترتب على حكم المرأة للدولة من عواقب، وتقتطف الباحثة قولاً لمفكر صدرت ترجمة دراسته عام ١٥٢٩ يقول فيه إن على المرأة أن تقنع بحكم منزلها، فهو دولة كافية لها. ولكن اعتلاء الملكة ماري الأولى عرش إنجلترا في عام ١٥٥٣، ثم زواجها من الملك فيليب الثاني، ملك إسبانيا، عَقَدَ الأمور، فأصبح من العسير التوفيق في فكر المفكرين السياسيين بين واجبات الزوجة المنزلية وواجباتها في حكم الدولة، وكان مما يزيد الأمور تعقيداً وضع المرأة القانوني فيما يتصل بالملكية (ملكية العقارات والأموال) إذ لم يكن لها الحق في 'ذمة مالية' خاصة، بل كانت الذمة المالية للزوجة تابعة لزوجها، أو جزءاً من ذمته المالية. وهكذا كان لازماً أن تعامل الملكة ماري وفقاً للقانون الذي كان قد صدر في أيام إدوارد الثالث، أي في القرن الرابع عشر، أي معاملة

غير المتزوجة فيما يتعلق بحق الملكية والذمة المالية، ومن ثم خَلَّفَ حكمُ الملكة ماري تركةً من الشكوك في الحكمة من تطبيق هذا القانون، وخصوصاً إمكان الطموح إلى تعميمه. وتقول كوردا إن هذه التركية رابت بأثقالها على الملكة إليزابيث، وفي عصر شيكسبير كان الخلاف في الرأي قد بلغ أشده بين من يؤيد فكرة حكم المرأة للدولة ومن ثم حقها باعتبارها ملكة بأن تكون "رئيسة زوجها" ومن يعارض ذلك استناداً إلى أن "المنزل دولة كافية". وتقول كوردا:

إن الأحبولة الفكاهية في الزوجات المرحات تزيد من هذه الشكوك الثقافية التي تكتنف حكم الأنثى للمنزل وحكمها السياسي، وتدعونا إلى النظر فيما يترتب على الأول بالنسبة للآخر. فهي تقدم أولاً منظوراً حديثاً للدور النشط الذي تضطلع به الزوجة في إدارة شؤون الحياة اليومية في المنزل، ثم تتطور فتجاوز النطاق المنزلي لفحص ما يترتب على هذا الدور في البلاط الملكي في الماصك الختامي، وهو الذي يركز على ملكة الجان. وتتضح لنا الأصداء السياسية لقدرة الزوجة على الإدارة المنزلية منذ البداية، حين نسمع أن الزوجتين تتحكمان في أموال زوجهما كلها (١/٣/٤٩، ٦٢) - وهو وضع يناقض تماماً قانون حرمان الزوجة من الذمة المالية.

(ص ٢٣٢)

وتقول كوردا إنه من المهم أن نذكر أن هذه المسرحية لا تصور زوجتين 'شاردتين' أو 'ناشزتين' أو تمثلان خروجاً على المألوف، بل هما تمثلان الحياة اليومية المعتادة للمرأة، وللمجتمع الجديد الذي برزت فيه الطبقة المتوسطة، ومن ثم فالمسرحية تقدم منظوراً مركباً "للتفكير العام، وللطرز الشائعة والعادات التي تمثل الحياة اليومية الحديثة" (ص ٢٣٦). وتختتم مقالها قائلة:

ولكن فهمنا للمنظور الحديث للمسرحية في سياقها التاريخي لا يتطلب منا قراءتها باعتبارها ذات حدث رمزي سياسي أو قضية خلافية سياسية، إذ إن

المسرحية التي تقدم منظوراً حديثاً للحياة اليومية في إنجلترا في أواخر القرن السادس عشر مسرحية تستكشف الإمكانيات الكوميديّة للانفعال المعاصر، الذي كان سائداً ومُركَّباً، بواقع تولى الأنثى الحكم في المنزل وفي السياسة، ومدى مشروعية هذا الحكم. والمسرحية إذن، وبهذا المعنى، نوع من "القصص التاريخي" (ص ٢٣٨).

وكوردا تقتطف العبارة الأخيرة من مقدمة مسرحية ترويض النمرة (المشهد الثاني/ ١٤٣) حيث تعنى الكلمة 'قصة' وحسب! ولكنها تريد لها أن توحى بالتاريخ. واتجاه المحدثين إلى الانتفاع بالتاريخية الجديدة متفاوت في زوايا التناول، فالأستاذة كوردا تتفع بها في منهجها النسوي فتقدم وجهة نظر معارضة لاعتبار المسرحية 'واقعية صرفة' أو محصورة في نطاق الطبقة الوسطى، وهو ما فعلته بعدها ريتشاردسون، ولكن بعض النقاد الآخرين يستمسكون بمنهج التاريخية الجديدة، فيتناولون المسرحية من زاوية ضيقة مثل إريكسون (Erickson) الذي يقول في الصفحة الثالثة من دراسته، بعد التمهيد لها، "إن قضيتي في آخر المطاف تتمثل في إقامة رابطة بين الزوجتين والملكة إليزابيث، إذ إن تدبير الأحبولة التي تنسج الزوجتان خيوطها داخل المسرحية يشبه الإدارة السياسية في البلاط الملكي حيث تمسك الملكة بالخيوط كلها، وهو يشير القلق مثله كذلك في دوائر الرجال" (ص ١١٨-١١٩) وعنوان دراسته هو 'وسام الجارتر، وتاليه إليزابيث، والتوتر بين الطبقات وبين الجنسين في زوجتان مرحتان من وندسور'، وهي منشورة في كتاب عنوانه: إعادة إنتاج شيكسبير: النص في التاريخ والأيدولوجيا، من تحرير جين أ. هاوارد (Howard) وماريون ف. أوكونور (O'Connor) والصادر عام ١٩٨٧ (١١٦-١٤٠).

وإلى جانب هذه الملامح الرئيسية للنقد النسائي للمسرحية، لابد من ذكر بعض الدراسات التي لا تضيف الكثير، على أهميتها، إلى ما سبق، وأشير إليها هنا دون تسلسل تاريخي وأولها دراسة للمسرحية (بقلم ساندرا كلارك Clark) وعنوانها "الزوجة

قد تلجأ للمرح ولا تفقد شرف العفة“ : المرأة والذكاء اللامح في زوجتان مرحتان من وندسور ومسرحيات أخرى“ ، المنشورة في كتاب عنوانه ”أرجح الآراء القائمة على الخبرة“ : دراسات شيكسبيرية مقدمة إلى هارولد جنكتر، من تحرير جون و. ماهون (Mahon) وتوماس أ. بندلتون (Pendleton)، والصادر عام ١٩٨٧ (٢٤٩ - ٢٦٧). والدراسة كما يتضح من عنوانها تكرر ما سبق أن قيل عن تغير صورة المرأة في عصر النهضة، وتسهب في ضرب الأمثلة للتدليل على الدور الجديد المنوط بالزوجة في الطبقة المتوسطة مع تكرار مصطلحات النقد النسائي المعهودة، على نحو ما تفعل دراسة أخرى بقلم إليزابيث بيتنجر (Pittenger) ”أرسلى كويكلى بسرعة: التكاثر الآلى للصفحات“ وهي منشورة في مجلة شيكسبير الفصلية ٤٢، عام ١٩٩١ (٣٨٩ - ٤٠٨) وتقصد الباحثة بالتعبير الوارد في العنوان ”الآلية“ التي ”تعيد إنتاج“ المراتب الهرمية للنصوص والعلاقات بين الجنسين والعلاقات الاجتماعية، قائلة إن المشهد الذى تقرأ فيه الزوجتان الخطابيتين المرسلين إليهما من فولسطاق يمثل خير تمثيل ”الأسس الاقتصادية للعلاقات الجنسية والعلاقات ”النصية“ كما تصورها زوجتان مرحتان“ ص (٣٩٢). وبناء المسرحية فى رأيها يشبه هذين الخطابين، فهما نسختان من خطاب واحد، والمسرحية نص أدبى له نسختان، الكوارتو ١٦٠٢ والفوليو ١٦٢٣ التى تكاد تبلغ ضعف طولها، وهو دليل على استحالة وجود نص يجسد المثل الأعلى لآى شىء، فالممثلون يقاومون ذلك المثل الأعلى، و”إعادة إنتاج المعنى“ - وهو من مصطلحات النظرية النقدية الحديثة - محال دون إساءة تقديم المعنى مهما كررنا الألفاظ بأسلوب ”التكاثر الآلى“ ، على نحو ما يشهد به درس اللغة اللاتينية، وهو ما ترى فيه نموذجاً للتمييز بين الجنسين (دون إيضاح كاف لهذه الفكرة الغريبة) وترى فيه دلالات جنسية واجتماعية ووطنية. وتقول بيتنجر بناء على تحليلها لمشهدين هما ١/٢ و ١/٤ إننا نستطيع أن نتوسع فى فكرة ”التكاثر الآلى“ بتطبيقها فى أربعة مجالات ثقافية هى: (١) أساليب التربية والتعليم التى تشكل شخصية التلميذ، (٢) ”الاقتصاد الأبوى“ للمسرحية الذى يجعل الورثة يتوالدون فى ”نسخ“ متماثلة، (٣) مبدأ الرغبة (الشهوة) الذى نرى فيه النزعات والخيالات، وفقاً

لتعريف فرويد، تتكاثر باستمرار في "صور مطبوعة مكررة" (ص ٤٠٢) وإن حملت اسم "الطباعات الجديدة وتغيرت أسماء حاملها، مثلما يتصور فولسطاق في المسرحية أن الزوجتين "من الوحدات المتماثلة التي يمكن استبدال أحدها بسواها" (ص ٤٠٣) و(٤) في العالم المادي للطباعة حيث نجد المطبعة تعيد تقديم 'الصفحات' نفسها بأساليب 'آلية'.

وتكرر جريس تيفاني (Tiffany) المصطلحات الشائعة في النقد النسائي عن 'المجتمع الأبوي' و'السلطة الذكورية'، وتطور صورة المرأة في عصر النهضة، وتسهب في ذلك في مقال لها نشرته عام ١٩٩٢ - ١٩٩٣ في مجلة الدراما المقارنة ٦٢، (٢٥٤ - ٢٧٠) بعنوان 'عصا فولسطاق الزائفة: الخروج على الطابع الجنسي وفق مبادئ بن جونسون في زوجتان مرحتان من وندسور'، وفي كتاب أصدرته بعد ذلك عام ١٩٩٥ بعنوان "حيوانات شبة ووحوش اجتماعية: شيكسبير وبن جونسون والمزج الفكاهي بين الرجل والمرأة".

وسوف أواصل هنا هذا العرض الذي يشبه البليوغرافيا المشروحة وفقاً للموضوعات المتنوعة المطروحة في النصف الثاني من القرن العشرين ومطلع الحادي والعشرين (دون التزام بالنقد النسائي أو التاريخية الجديدة) فأبدأ بدراسة نشرها برتراند إيانز (Evans) عنوانها 'حباً في الاستهزاء: الوصول إلى الذروة'، في كتاب عنوانه كوميديات شيكسبير صدر عام ١٩٦٠، والدراسة تشكل فصلاً كاملاً (ص ٦٨ - ١١٧) ويتناول فيه مستويات وعى الشخصيات في المسرحية والمشاهدين لها (أو القراء) ويسمى ذلك تفاوت درجات الوعي، ويهدف من ذلك إلى إصدار حكم يقول إن المسرحية تتميز بتعقيد يندر أن يراه النقاد فيها، ويقول إننا نجد "ذروة الوعي" عند السيدة كويكلي، ونجد "نقطة الحضيض" عند فولسطاق ويتراوح باقي الأشخاص في مستويات وعيهم، وهو يضع ما يشبه الجدول الذي يحدد فيه درجات الوعي، قائلاً إنها تبلغ إحدى عشرة درجة، وإن هذه الدرجات هي التي تولد الكوميديا، فكل شخص ضحية خداع ومدبر خدع وأحاييل. وأهم ما في الكتاب الصفحات ٩٨ - ١١٧ التي يخصصها للتحليل النصي الدقيق لهذه الدرجات الإحدى عشرة.

ولا أدل على التنوع فى المداخل لهذه المسرحية من التفاوت حتى اليوم بين المذاهب البحثية التى نجدها فى المجلات الأدبية والنقدية، وفى الكتب التى تصدر باستمرار عن شيكسبير، مثل المقال الذى كتبه فيليب د. كولينجتون (Collington) بعنوان "ليت زوجك يموت" : زوجتان مرحتان من وندسور باعتبارها مأساة منزلية ساخرة، ونشره عام ٢٠٠٠ فى مجلة النهضة الأدبية الإنجليزية ٣٠، ويستكشف فيه الروابط بين المسرحية وبين حادثة تاريخية يشار إليها بتعبير 'المقتل الأليم' للسيد بيدج من بليموث، ويحاول إثبات وجود بعض العناصر المهمة التى تنتمى إلى 'التراجيديا المنزلية' فى الكوميديا التى كتبها شيكسبير، وهو مقال غير مُقنع على طرافته.

كما نشرت فى الفترة نفسها ثلاث دراسات تتناول العلاقة بين مسرحية شيكسبير وعمل المرأة فى المنزل وتعالجها بصورة تفصيلية مثل الدراسة التى نشرتها ناتاشا كوردا (Korda) قبل الدراسة المهمة التى عرضت لها بالتفصيل، وهى تتبع فى الدراسة الأولى منهج النقد النسوى والمادية الثقافية معاً، فتضع الخطوط العريضة للنصائح والإرشادات التى كانت تقدم للرجال والنساء فى كتب السلوك المعاصرة، وعلاقة هذه النصائح بأخلاق المرأة، أو بالصورة التى كان المجتمع يرسمها لأخلاق المرأة المثالية فى تلك الفترة التاريخية، وعنوان الدراسة "نظرات ذات دلالة" : الإشراف على الأملاك الزوجية فى زوجتان مرحتان من وندسور، ونشرتها فى كتاب صدر عام ٢٠٠٠ وعنوانه صور شيكسبير الماركسية من تحرير جين أ. هاوارد (Howard)

ونشرت الباحثة وندى وول (Wendy Wall) دراستين مهمتين فى مطلع القرن الحادى والعشرين، وردتا فى كتاب لها أصدرته عام ٢٠٠٢ بعنوان "تمثيل الحياة المنزلية على المسرح: الأعمال المنزلية والهوية الإنجليزية فى بواكير العصر الحديث"، فى ص ٥٩ - ٩٣، و٩٤ - ١٢٦). أما الدراسة الأولى فعنوانها 'الإبر والخيزران': التربية، والحياة المنزلية، ومقدم الكوميديا الإنجليزية، وفيها تناقش (خصوصاً فى ص ٩٠ - ٩٣) الحياة المنزلية على المسرح فى زوجات مرحات حتى تأتى بالبرهان على

حجتها التي تقول إن الصور التي تمثل الحياة المنزلية في بواكير العصر الحديث قد "ساعدت على تشكيل بعض المفاهيم الأساسية للهوية الوطنية"، وهي تركز على قدرة اللهجة المحلية على الرمز "للوطنية" قائلة إن درس اللغة اللاتينية (١/٤) "يُضَفِّرُ" الهوية الإنجليزية مع الخيوط التي تُنسج منها الحياة المنزلية الإنجليزية، إذ يقابل فيه شيكسبير بين لغة السيدة كويلي ببذاءتها وسوء استخدامها للألفاظ وبين "الدراسة الأكاديمية التي سرت فيها التقاليد المريضة للأجانب"، قائلة إن ذلك يكشف عن دعوة شيكسبير إلى أساليب تربوية وطنية إنسانية لأبناء الطبقة المتوسطة، وتقول إن صورة الهوية الوطنية القائمة على "لغة الحياة اليومية" تنشأ من "الروابط التحليلية بين اللغة اللاتينية والدراسة الأكاديمية من ناحية وبين الحياة المنزلية من ناحية أخرى" في ضوء علاقتها بالجنسين، وباللغة، وبالحياة الجنسية، وبالمجتمع المحلي. وعنوان الدراسة الثانية هو 'لماذا يكنس العفريت بك؟' الجنيات في شيكسبير والدلالة السياسية للتنظيف' (وكانت قد نشرت هذه الدراسة من قبل مستقلة بعنوان مختلف هو 'لماذا يكنس العفريت بك؟ قصص الجان والزوجات المرحات والنضال الاجتماعي'، في مجلة شيكسبير الفصلية ٥٢ (ص ٦٧ - ١٠٦) عام ٢٠٠١. وهي تفحص في هذه الدراسة العلاقة بين الأعمال المنزلية والمهام السحرية الموكلة إلى الجن في إنجلترا في عصر شيكسبير، والدراسة حافلة بالمقتطفات من الكتب والكتيبات المنشورة في ذلك العصر، والتي تبين رأى الباحثة في أن 'تكليف' الجنيات بالأعمال المنزلية كان يهدف إلى تأكيد إقصاء المرأة عن الحياة العامة وقصر دورها على المنزل، بدليل وجود رابطة استعارية (أي رمزية أو مجازية) مؤكدة في نظرها بين الجنيات والنساء.

وفي آخر القرن العشرين نشرت دراسة تقترب في موضوعها من الدراسات المذكورة، وهي الدراسة التي كتبها ريتشارد هلجرسون (Helgerson) بعنوان "سلة الغسيل"، والساحرة، وملكة الجنيات: عالم المرأة في وندسور في عصر شيكسبير ونشرها عام ١٩٩٩ في كتاب عنوانه ثقافة عصر النهضة والحياة اليومية من تحرير باتريشيا فوميرتون (Fumerton) وسايمون هنت (Hunt) ويستكشف فيها دلالة المكان

الذى تجرى فيه المسرحية، كما يفحص بالتفصيل ألوان العقاب الذى يوقعه المجتمع المحلى بفولسطاق وعلاقة هذا العقاب بالأعمال التى تقوم بها المرأة دون الرجل فى المسرحية، ويشرح الدلالات الحرفية للغسيل القدر والمغزى الاستعارى له، وهذه الدراسات الثلاث تعتمد على مصادر يتكرر وجودها فى الهوامش والمراجع، وكلها حديثة ومتاحة، ومن بينها كتاب أعدته كيت أوترسون (Aughterson) بعنوان المرأة فى عصر النهضة: كتاب المصادر: مقومات الأنوثة فى إنجلترا (١٩٩٥) وكتاب آخر لها بعنوان النهضة الإنجليزية: المنتخب من المصادر والوثائق (١٩٩٨).

ومن أحدث الكتب 'النسوية' كتاب أصدرته عام ٢٠٠٣ باحثة تدعى آينا هابerman (Ina Habermann) بعنوان التصوير المسرحى للقذف بالباطل وصورة الجنسين فى بداية العصر الحديث فى إنجلترا، وتستكشف فيه معنى شرف المرأة، أو 'الشرف' الأنثوى' كما تقول، ودور الافتراء أو القذف بالباطل فى بلورة صور هذا 'الشرف' وفى تأكيده فى المجتمع، وتلتقط المؤلفة الخيط الذى ألمحت إليه آنفاً وهو الربط ما بين المرأة والممتلكات (أو ما يملكه الرجل) وتحدث فى إطار هذا عن موضوعها الأساسى وهو العلاقة بين هذه المسرحية والعقوبات القانونية المخصصة لكل من الرجل والمرأة فى المجتمع، ابتغاء تبيان التمييز بينهما حتى قانوناً.

وتركز باحثة أخرى على هذا التمييز، مستشهدة بكتب الفكاهات التى كان يكثر صدورها فى بدايات العصر الحديث وعلاقتها الوثيقة بالمرأة، والباحثة هى پامبلا ألن براون (Brown) وكتابها عنوانه النمرة أفضل من النعجة: المرأة والدراما وثقافة الفكاهة فى إنجلترا فى مطلع العصر الحديث، وصدر عام ٢٠٠٢، وتبين فيه بإسهاب كيف يميز واضعو تلك الفكاهات بين الجنسين، مثلما يفعل كُتَّاب الكوميديا، وتلقى الضوء بصفة خاصة على المُلح والنوادر التى تقص قصص العشاق الذين يختبئون فى السلال، على نحو ما نراه فى هذه المسرحية، وكلمة النمرة فى العنوان تشير إلى عنوان مسرحية شيكسبير ترويض 'النمرة' *The Taming of the Shrew* (والكلمة لا تعنى 'النمرة' بالإنجليزية بل تعنى الزبابة وهى حيوان صغير يشبه الفأر وجسمه مغطى بالفراء

ويأكل الحشرات، ويستعار في الإشارة إلى المرأة ذات اللسان السليط والطبع الحاد). وتخصص الباحثة فصلاً للمسرحية عنوانه 'الجيران الأقربون، وحروب المرأة و"زوجتان المرحتان" ، تتحدث فيه عن قدرة المرأة على الهزل واللجوء إليه في دراما مطلع العصر الحديث في إنجلترا، انطلاقاً من إدراك المرأة أن تعرضها للاتهام بأى تهمة جنسية يضعها في موقف الذى يحاكمه 'مخلفون' من الجيران والأقارب، وتقول "إن الحرب الخفية التى تشنها الزوجتان فى وندسور" ضد الافتراء والتهجم الجنسى والغيرة ترمى إلى كسب تعاطف أفراد الجمهور فى المسرح من النساء، وتقول لهن إنهن إذا واجهن المتهمين جنسياً والذين يحاولون غوايتهم فعليهن أن يشكلن أحلاقاً صالحة ويكتسبن مهارات فائقة فى التمثيل حتى يستطعن الفوز فى "محكمة الجيران والحي" (ص ٥٢). وتقول براون إنه على الرغم من عدم وقوع خيانة زوجية فى المسرحية فإن استعداد الزوجتين لتعريض سمعتهما للخطر، والمتعة التى تجدانها فى التكتّم والمخداع 'الهازل' يشكلان النظرة السائدة التى تقول إن المسرحية احتفال بسيط وغير معقد بالمرح الأنثوى البرئ (ص ٥٥).

ويركز باحث يدعى إدوارد بيرى (Berry) على 'العالم الذكورى' للمسرحية، فى كتاب له بعنوان شيكسبير وصيد الطرائد: دراسة ثقافية واجتماعية، أصدره عام ٢٠٠١، ويناقش فى الفصل الخامس منه صور ذكور الأطباء والصياد التى ترتبط بفولسطاق فى مسرحيتى هنرى الرابع ويستمر ظهورها فى هذه المسرحية، فيحلل الدلالة الاجتماعية للأطباء باعتبارها جانباً مهماً من جوانب ولائم صفوة المجتمع ودليلاً على كرم الضيافة، ثم يرصد شتى المعانى الممكنة للرجل ذى القرون فى المشهد الأخير، أى مشهد الماصك. وبمناسبة هذا الماصك وجدت دراسة تفصيلية عن وسائل إخراج هذا المشهد، أصدرها بيتر إيانز (Evans) عام ١٩٨٦ فى سلسلة 'مذكرات مسرحية رقم ٤٠' ويفحص فيها تغير اتجاهات إخراج هذا المشهد، ويستكشف المشاكل التى يواجهها المخرج فى محاولة إقامة رابطة بين الجو الواقعى/ الطبيعى لسائر المسرحية وبين المعتقدات الخرافية التى يلمح إليها هذا المشهد إلماحاً، دون أن يقدم حلاً جاهزاً

للتغلب على هذا 'التناقض' ، وإن كان كتيبه دليلاً على التحول إلى دراسة البناء في العصر الحديث (بعد التركيز القديم على الشخصية).

والواقع أن هذا التحول الذي سبق أن أشرت إليه أهم ما يميز اتجاهات النقد الحديث، إذ تصدى لدراسة البناء عدد كبير من النقاد، وأنتقى من بينهم اثنين هما روبرت ميولا (Miola) وكاثرين ماوس (Maus). أما ميولا فهو يدرس علاقات بناء المسرحية بالكوميديات الكلاسيكية في محاولة لإيضاح استفادة شيكسبير من مصادره وتغيير هذه المصادر من حيث البناء، فالبناء لدى شيكسبير، كما يقول ميولا، "أنصع ما يميز هذه المسرحية". وعنوان دراسته هو "زوجتان مرحتان من وندسور": التناص مع المصادر الكلاسيكية والإيطالية، وهي منشورة في مجلة الدراما المقارنة ٢٧: ٣، خريف ١٩٩٣. وأما ماوس فتركز على ما نراه وما لا نراه في المسرحية، أي على علاقة المشاهِدِ المجسدة على المسرح بالأحداث المروية، والعلاقة المذكورة من حيل البناء المشهورة، والباحثة تدل على البراعة الفائقة التي يبدئها شيكسبير في ذلك، كما تفحص موضوع 'الغيرة الذكورية'، فتقيم رابطة ما بين فورد وعطيل، وتربط ما بينهما جميعاً وبين "اهتمام المسرح في مطلع الفترة الحديثة بتصور الحياة الجنسية"، وعنوان دراستها هو 'قرنا المعضلة: الغيرة والجنسين والنظارة في دراما النهضة الإنجليزية'، وهي منشورة عام ١٩٨٧ في مجلة التاريخ الأدبي الإنجليزي ٥٤، في الصفحات ٥٦١ - ٥٨٣.

وإبرازاً للاختلاف والتنوع في تناول المسرحية منذ أواخر الستينيات أعرض لكتاب ينتمي منهجه شكلياً إلى ما يسمى نقد الأنواع الأدبية (genre criticism) ولكنه يتضمن بعض عناصر التاريخية القديمة، وعنوانه كوميديا المواطن في عصر شيكسبير، والمؤلف هو ألكسندر ليجات (Leggatt) والكتاب صدر عام ١٩٧٣ ويتضمن فصلاً مخصصاً لهذه المسرحية عنوانه 'كوميديا الأحبولة: الخيانة الزوجية'. ويقول ليجات إن 'كوميديا المواطن' نوع أدبي شاع في إنجلترا في الفترة من ١٥٨٥ إلى ١٦٢٥ في مناخ اجتماعي

تسوده الطبقة الوسطى، وهو يعالج القضايا الاجتماعية والوعى بالانتماء الطبقي، ويتناول الأحابيل الجنسية والمالية، وتقع أحداثه المسرحية فى المنزل. وأما الحب والخطوبة فلا نشهدا إلا فى سياق من المساومات على إجراء الصفقات الاقتصادية المحضة. وإذا كان شيكسبير لا يحدد العمل الذى يقوم به فورد وييدج على وجه الدقة (أى لا نعرف إن كانا تجاراً أم حرفيين) فالواضح أنهما يشغلان مكاناً وسطاً فى السلم الاجتماعى، ما بين البلاط الملكى والأرستوقراطية من ناحية، وبين أدنى طبقات المجتمع كالعمال والخدم والمشردين من الناحية الأخرى. ويشير ليجات إلى أن أحبولة الخيانة الزوجية كانت تمثل معلماً رئيسياً من معالم هذا النوع من الكوميديا، مؤكداً أن زوجتان مرحتان تمثل لونا طموحاً من هذا النوع الأدبى أى كوميديا المواطن بسبب "مزجها التعليقات الاجتماعية والأخلاقية بهزل الخدعة التى تتجاوز المعايير الأخلاقية" (ص ١٤٧). ومن ثم فهو يمتدح المعالجة المتوازنة لفولسلاف وفورد، حيث يتعلم كل منهما درساً مفيداً بأسلوب مرح قائلاً إن شيكسبير يفعل ذلك "حتى فى هذا النوع الأدبى الذى لم يقربه إلا مرة واحدة، فوضع له معايير شتق على معاصريه الالتزام بها أو التفوق عليها" (ص ١٤٩)، فالعفة تتأكد قيمتها وأهميتها فى المسرحية دون وعظ، ولعبة الجنس معالجة بأسلوب "مسئل وحكيم وشفوق" (الصفحة نفسها).

وانظر كيف يختلف المدخل النقدى فى الثمانينيات إذ نشرت فى عام ١٩٨٧ دراستان، منطلق الأولى نسوى سيكلوجى ومنطلق الثانية المدخل التاريخى القديم والجديد معاً، فأما الأولى فهى الدراسة التى كتبها الباحثة نانسى كوتون (Cotton) فى مجلة شيكسبير الفصلية ٣٨ (ص ٣٢١ - ٣٢٦) وعنوانها 'الساحرات اللاتى يخصين الرجال: العجز الجنسى والسحر فى زوجتان مرحتان من وندسور'، وهى تبنى دراستها، كما تقول، على الاعتقاد السائد فى مطلع العصر الحديث بأن الساحرات كن يملكن القدرة على خصى الرجال، ومن ثم تفحص تأكيد شيكسبير فى المسرحية على الصور المرتبطة بالعجز الجنسى والسحر. وهى تعتمد على هذه الصور التى تربطها

قوانين العلية في تقديم مفهوم للمسرحية تؤكد أنه تجسيد للنظرة الذكورية التي تعتبر أن أى امرأة "مشروع ساحرة (أو ساحرة بالقوة، وفق التعبير العربى القديم) بسبب قدرتها على أن ترفض أو تخدع أى رجل يريد لها أو أن ترفضه وتخدعه معاً". وتقول الباحثة إن الحبكة الرئيسية فى المسرحية تحكمها هواجس فورد، وهى ذات شقين: الشق الأول خوفه من صورة الديوث، والثانى خوفه من السحر، وهى هواجس مَرَضِيَّة يمكننا أن نعزوها إلى "إحساسه بالعجز على مستوى اللاوعى" لعدم قدرته على إنجاب وريث، كما تفسر الباحثة الحيل الثلاث التى دُبِرت ضد فولسطاق بأنها "صور من نزع الطاقة الجنسية"، وتتوسع فى تحليل المشهد الأخير أى الماصك لأنه كما تقول يقدم "أشد الصور حيوية على المسرح للمرأة فى صورة الساحرة". ثم تنتهى إلى القول بأن الارتباط فى ذهن الذكور بين العجز الجنسى والطاقة السحرية للمرأة يثبت فشله وسقوطه حين تستخدم الزوجتان "مهارتهما بشتى فنونها" لتدعيم سلطة زوجيهما "بحيث يتحول الخداع إلى مرح وفرح وحبور".

وفى العدد نفسه من المجلة المذكورة نجد دراسة قصيرة أيضاً بقلم أندرو جير (Gurr) عنوانها 'التنافس فى وندسور' (ص ١٨٩ - ٢٠٠) يناقش فيها المنافسة بين الفرقتين المسرحيتين الوحيدتين فى زمن شيكسبير فى الفترة من ١٥٩٤ - ١٦٠٠، قائلاً إن هذه المنافسة كفيلة بتفسير تقديم المسرحية فى عام ١٥٩٩، إذ كانت ردّاً غير مباشر على مسرحية كتبها هنرى پورتر (Porter) بعنوان امرأتان غاضبتان من أبنجدون (*The Two Angry Women of Abingdon*) وكانت إعلاناتها توزع فى نحو عام ١٥٩٧، وكانت الدافع لشيكسبير إلى كتابة زوجتان مرحتان من وندسور، وهى المسرحية "التي تعتمد فيها شيكسبير تغيير الأولويات ما بين الحب والزواج، عما كانت عليه فى مسرحية پورتر وغيرها من مسرحيات الفرقة المنافسة". فعند پورتر، يحقق الأب رغبته فى تزويج ابنته من الرجل الذى يريده، وتفشل الأم فى تزويجها من الخاطب الذى اختارته، ولكن شيكسبير يجعل الوالد والوالدة ينهزمان معاً فى زوجات مرحات أمام سلطان الحب بين

فتون وآن ييدج، وهكذا يعلى شيكسبير من شأن الحب ويحتفل بانتصاره على الاعتبارات المادية (سلندر) والطبقية (كاوس). ويقول الباحث إن هذا الاكتشاف يوحى بوجود تناص في الدراما التي كان شيكسبير وغيره يكتبونها في الأعوام الأخيرة من القرن السادس عشر.

ولا يزال المحدثون منشغلين بقضية تاريخ كتابة المسرحية، باعتبار أنه يلقي الضوء على طبيعتها ويحدد إن كانت 'مسرحية مناسبات' أم لا، وهو ما دفع الباحثة باربارا فريدمان (Freedman) إلى كتابة دراسة عنوانها 'التسلسل الزمني في شيكسبير، والتواطؤ الأيديولوجي، والنصوص المتحركة: "في وندسور بعض عفن"' ونشرتها في مجلة شيكسبير الفصلية ٤٥ عام ١٩٩٤ (ص ١٩٠ - ٢٠١) (والعبارة الأخيرة تحوير لقول هاملت 'في دولة الدنمرك بعض عفن'). وتستند فريدمان إلى أدلة نصية وتاريخية موثقة ومنطقية لإثبات أن المسرحية ليست مسرحية مناسبات، وأنها لم تكتب إرضاء للملكة، وتؤكد أن وجود خاتمتين مختلفتين للنسختين المنشورتين (الكوارتو والفوليو) يؤكد أن إشاراتها إلى أحداث العصر كانت عابرة، تضاف إلى النص ثم تحذف ثم تضاف فهي كما تقول "متحركة"، وهي تؤكد الحجج الحديثة التي تقول إن إشارات شيكسبير لعصره كانت تنبع من مراجعاته للنص بالإضافة والحذف، وإنها ليست قائمة في التصور الأساسي لمسرحيته.

ويؤكد هذه النظرية الباحث پول ورستين (Werstine) في دراسة أصدرها في عام ١٩٩٩ ونشرها في مجلة شيكسبير الفصلية ٥٠ (ص ٣١٠ - ٣٣٣) وفيها يطعن في الزعم الشائع بأن نسخة الكوارتو (١٦٠٢) كانت مبنية على ما تذكره الممثلون من أدوارهم، ويتفق مع ما انتهى إليه المحدثون من أن شيكسبير هو الذي أعد تلك النسخة بلا جدال، أو على الأقل قام بمراجعة وتنقيح ما تذكره الممثلون، ولذلك فهي ليست نسخة 'سيئة'، أو 'محرقة'، وعنوان دراسته 'قرن كامل من الحديث عن طبعات الكوارتو "السيئة" لمسرحيات شيكسبير'.

وقد حظيت لغة شيكسبير في هذه المسرحية باهتمام كثير من الباحثين، لأنها كتبت في معظمها نثراً، وفي عام ١٩٦٨ أصدر الباحث بريان فيكرز (Vickers) كتابه العمدة عن نثر شيكسبير بعنوان الخصائص الفنية لنثر شيكسبير، ويفرد فيه فصلاً كاملاً (ص ١٤١ - ١٥٦) للمسرحية يسميه 'عالم فولسٹاف' ويخصص القسم الثالث منه لإيضاح مهارة شيكسبير في ضبط أساليبه، في زوجات مرحات، فزوجة بيدج وزوجة فورد تتميزان عن سائر الشخصيات بذكائهما اللامح واستخدامهما للصور الشعرية، وتتميز كذلك الأساليب اللغوية عند الشخصيات الثانوية بعضها عن البعض، ويقول فيكرز إن شيكسبير يستخدم النثر في حديث فورد وهو شخصية رئيسية، وفي موقف يتسم بالجد لا بالهزل (ولم يسبق إلى هذا إلا في بعض أحاديث شيلوك في مسرحية تاجر البندقية) ما دام فورد شخصية كوميدية وليس مهرجاً. ويركز فيكرز تركيزاً خاصاً على الصور الشعرية وأبنية العبارات غير المتسقة في مونولوج فورد (٢/٢ - ٢٧٢ - ٢٩٦) قائلاً إن استخدام النثر في التعبير عن مثل هذه "الحالة الشعورية المكثفة التي رسمت رسماً واقعياً" يمثل أهم إنجاز حققته المسرحية (ص ١٥٦).

وقد أولى المحدثون للطابع الإنجليزي للغة هذه المسرحية اهتماماً كبيراً، كما أوضحت في حديثي في مطلع هذه المقدمة، مثل ليوسالينجر (Leo Salinger) الذي نشر دراسة عام ٢٠٠١، عنوانها 'الطابع الإنجليزي لمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور' ونشرها في سلسلة كراسات إيزايشية رقم ٥٩، في الصفحات ٩ - ٢٥، ويحلل فيها العلاقات بين مظاهر التطلع إلى طبقة اجتماعية أرفع واستخدام اللغة وسوء استخدامها، مبيّناً أن اللغة هي الوعاء الذي تتشكل فيه الشخصية، وحين تحاول الخروج عن المكانة الاجتماعية الخاصة بها باستخدام لغة غيرها تتسبب في مفارقات فكاهية قد تكون أليمة، وأما روزماري كيجل (Kegl) فتدرس العلاقة بين عقلية الطبقة المتوسطة وبين اللغة المغرقة في المبالغات، ولغة السباب والشتائم التي تزخر بها المسرحية، وعنوان دراستها هو "الوصف بأقذع الصفات": الشتائم التي تشكل الطبقة الوسطى في

وندرسور“ ، ونشرتها عام ١٩٩٤ فى مجلة التاريخ الادبى الانجليزى ٦١ (ص ٢٥٣ - ٢٧٨) ثم توسعت فيها ونشرتها فى كتابها الذى أصدرته فى العام نفسه بعنوان حيل الإخفاء البلاغية: صور الجنسين والطبقات الاجتماعية فى أدب عصر النهضة (ص ٧٧ - ١٢٥).

وتتناول باحثة أخرى لغة المسرحية وهى باتريشيا پاركر (Parker) فى دراسة لها بعنوان ’زوجتان مرحتان من وندسور والترجمة الشيكسبيرية‘ نشرتها فى مجلة اللغات الحديثة الفصلية ٥٢ : ٣ ، سبتمبر ١٩٩١ ، وتتخذ من تحليل درس اللغة اللاتينية مدخلاً إلى تحديد معنى الترجمة والاستعارات المرتبطة بها فى المسرحية، إذ تذكر على سبيل المثال تعليق يستول الذى يقول فيه إن فولسطف ”ترجم رغبة زوجة فورد فحوكها من المقاصد الشريفة. . إلى اللغة الإنجليزية“ ومن هذا المنطلق تشرع الباحثة فى إمطة اللثام عن ’شبكات‘ متداخلة من التوريات الجذابة فى النص، وتقدم لنا قراءات بديعة لمعانى هذه التوريات التى تثبت مدى التركيب والتعقيد الذى يتسم به النص، وهو ما أشرحه فى الحواشى، ولا مكان له فى المقدمة. وقد أعادت الباحثة صياغة دراستها فوضعت لها أغراضاً تربوية، ونشرتها بعد ذلك وجعلت عنوانها ’الترجمة الفورية من خلال التلاعب بالألفاظ: زوجتان مرحتان من وندسور‘ ، وأدرجتها فى كتاب عنوانه تدريس نصوص شيكسبير: النقد فى قاعة الدرس، وهو من تحرير بروس ماكير (McIver) وروث ستينسون (Stevenson) (ص ١٦٦ - ٢٠٤) والمنشور عام ١٩٩٤.

وما دمت أشرت إلى هذا الطابع الخاص للغة المسرحية، فلا بد أن أشير إلى ما تمثله من صعوبات فى الترجمة، فأيراد المقابل للتورية بلغة أخرى عسير إن لم يكن مستحيلاً، وقد حاولت جهد طاقتى أن أتى بما يشبه التورية بإثبات المعنيين المقصودين معاً، القريب منه والبعيد، حين كان ذلك لازماً للحوار، أى لاستمرار الحوار بالمنطق الذى يفهمه قارئ النص الأصيل أو مُشاهدُهُ، وفيما عدا ذلك أتيتُ بالمعنى القريب، وبيّنتُ فى الحواشى ما يمكن للدارس أن يجده من معانٍ أخرى، حتى تتضح التورية

المضمرة، وقس على ذلك إساءة بناء العبارة نحويًا من جانب الفرنسي كايوس، أو الويلزى إيانز، فلو حاكيت أيهما فى الخروج على قواعد النحو فى العربية لَاتَّهَمَ القارئُ المترجمَ بالجهلِ أو الإهمال، بل ولما رأى فيه ما يضحك على الإطلاق، ولكنى حاكيت بدقة فى الترجمة منطق العبارات بمعنى أسلوب بناء الجملة إذا كان يكشف عن أسلوب تفكير المتحدث ومن ثمَّ عن شخصيته، فترجمت التكرار أو استخدام الصفات المتوالية، أو استخدام الألفاظ الفصحى المهجورة بالعربية محاكاة لنظائرها بالإنجليزية، وخصوصًا حين تقترن بالعامية السوقية، حتى يشعر القارئ بالتفاوت فى المستوى اللغوى، وإن لم تكن الطبقة الاجتماعية فى مسرحية شيكسبير تعادل أى طبقة لدينا فى العصر الحديث فى البلدان العربية، وأنا ألقى الضوء على هذا كله فى الحواشى لفائدة الدارس.

وأما أسلوب النطق أو اللهجة الخاصة فهذا مما استحال إبرازه إلا حين يؤدى إلى الخلط وتصحيح الآخرين له فى المسرحية، فقد اجتهدت حتى أتيت بالمقابل العربى، أو ما أعتقد أنه أقرب مقابل عربى، فالحل الأمثل من وجهة النظر الفنية هو الاتيان بشخصية أجنبية بالنسبة للعرب، وهو ما فعلته فى التمصير حيث أتيت بشخصية الطبيب التركى، ما دامت أحداث مسرحيتى المقتبسة تجرى فى العهد العثمانى الذى كان المماليك يسودون فيه، وفيما عدا ذلك حاولت الموازنة بين الطبقة المتوسطة الناشئة فى إنجلترا ومثيل معاصر لها عندنا وإن اختلف زمانه قليلاً فابتعد عدة مئات من السنوات، والتصارع الزمنى فى شيكسبير معروف ومقبول وأرجو أن يكون كذلك بالعربية.

زو جتان مږ جتان مږ وندسور

شخصيات المسرحية

في فندق الجارتر

Host (of the Garter Inn)

صاحب الفندق

*Sir John Falstaff*السير جون فولسطاق (فارس يتقاضى
معاش التقاعد من القصر الملكي)*Robin*

روبين (خادمه الصغير)

Bardolph'نائب العريف' باردولف (من أتباع
فولسطاق أولاً ثم ساقى الخمر في
الفندق)*Pistol*{ 'حامل الراية' بيستول
'نائب العريف' نيم } (من أتباع فولسطاق)*Nim**Robert Shallow*

روبرت شالو (قاضي صلح)

Abraham Slender

ابراهيم سلندر (ابن أخيه الشاب)

Peter Simple

بيتر سيمبل (خادم سلندر)

*Fenton*فنتون (سيد من الذوات، كان رفيقاً
لأمير ويلز في الماضي)

أهل البلدة

George Page

جورج بيدج (مواطن، تاجر؟)

Mistress (Margaret) Page

زوجة بيدج (السيدة مارجريت)

Anne Page

الآنسة آن بيدج (ابنتهما)

William Page

وليم بيدج (تلميذ في المدرسة، ابنهما)

Frank Ford

فرانك فورد (مواطن آخر، تاجر؟)

Mistress (Alice) Ford

زوجة فورد (السيدة أليس)

*John**Robert*

	{	جون
(خادمان في منزل فورد)		روبرت

Sir Hugh Evans

السير هيو إيفانز (كاهن من ويلز)

Doctor Caius

الدكتور كايوس (طبيب فرنسي)

Mistress Quickly

السيدة كويكلي (مدبرة منزله)

John Rugby

جون رجبى (خادمه)

أطفال متكرون في أزياء الجنيات بتوجيه من الكاهن إيفانز

البنط الثقيل بالعربية (والإيتالك بالإنجليزية) يشير إلى الأسماء المستعملة في المتن للدلالة على الشخصيات عندما تتحدث.

الفصل الأول

المشهد الأول

(شارع فى ضاحية وندسور أمام منزل بيدج، يدخل القاضى شالو وابن

أخيه سلندر، والكاهن هيو إيفانز)

شالو : لا يا سير هيو! لن تثينى عن عزمى! لابد أن أرفع القضية إلى

مجلس القضاء الأعلى! لن أسمح لأحد قط، حتى ولو كان السير

جون فولسطاق... بل ولو كان عشرين سير جون... بالاعتداء على

المستشار روبرت شالو!

سلندر : المستشار الرسمى وقاضى الصلح فى مقاطعة جلوستر. ٥

شالو : بل رئيس المحكمة يا ابن أخى سلندر.

سلندر : وحافظ السجلات! وهو ابن الحسب والنسب يا أيها القس المحترم!

وهو يقرن توقيعه بلقب الأسرة الكريمة على كل حوالة مالية، أو

وصل بسلام الدين، أو وصل مخالصة، أو صك التزام!

شالو : نعم! مثلما فعل أبناء الأسرة على مر القرون الثلاثة الماضية... ١٠

سلندر : جميع خلفائه... أى الذين سبقوه!... وجميع أسلافه... أى الذين

سوف يعقبونه! وهو ما يبرر شعار الأسرة، وهو اثنتا عشرة سمكة

بيضاء، كالتى تراها على درع النبالة!

شالو : إنه درع عريق. ١٥

إيفانز : والاثنتا عشرة سمكة بيضاء خير ما يزين الدرع العريق! وهى تناسبه تماماً وهى تسير، فالسمكة مألوفة للإنسان وتعنى الحب.

شالو : الأسماك البيضاء أسماك نهريّة.. ودروع النبالة العريقة لا تناسبها الأسماك البحرية أو المملحة! ٢٠

سلندر : هل أستطيع أن أكتسب رُبْعاً فى درع نبالتى يا عمى؟

شالو : نعم! بالزواج!

إيفانز : لكنه إن أخذ رُبْعاً فسد الدرع.

شالو : إطلاقاً لا!

إيفانز : بل الأمر كذلك قسمًا بالبتول! فإذا أخذ رُبْعاً من درع نبالتك لن ٢٥

يتبقى لك إلا ثلاثة أرباع، وفق حساباتى البسيطة. لكن الأمر لا

يهم. فإذا كان السير چون فولسطاف قد أساء إليك، فأنا من رجال

الكنيسة، ويسرنى أن أكون رسول خير، فأتوسط بينكما، وأتى

بالصلح لكما. ٣٠

شالو : بل لا بد من رفع القضية فى المجلس كما قلت، فهى قضية اعتداء.

إيفانز : لا يليق أن ترفع قضية اعتداء للمجلس، فالاعتداء يدل على عدم تقوى

الله. ومجلس القضاء الأعلى يجب أن ينظر فى تقوى الله، لا فى

٣٥

قضية اعتداء. وانتبه لما أقول!

شالو : قسماً بحياتي! لو عدت شاباً لجعلت السيف يقضى فى الأمر.

إيفانز : الأصدقاء أفضل من السيف، ويستطيعون حسم القضية. كما خطرت

لى الآن فكرة أخرى، وربما أتت بالخير العميم. فلدينا الآنسة آن . ٤٠

بيدج، ابنة السيد جورج بيدج، وهى عذراء رائعة الجمال.

سلندر : الآنسة آن بيدج؟ هل هى ذات الشعر البنى وذات الصوت الحاد الذى

تتميز به النساء؟

إيفانز : بعينها! خير ما تهفو إليه النفس من جمال! إلى جانب سبعمائة جنيه ٤٥

نقدًا، وغير ذلك من الذهب والفضة التى أوصى بها لها جدها وهو

على فراش الموت عندما تبلغ السابعة عشرة، وهبه الله خيراً يوم

البعث! والأفضل إذن أن نترك المشاحنات والمشاكسات ونعمل على ٥٠

تزويج الأستاذ إبراهيم سلندر بالآنسة آن بيدج!

سلندر : هل ترك لها جدها سبعمائة جنيه؟

إيفانز : وسوف يمنحها أبوها أموالاً وفيرة! ٥٥

شالو : أعرف الفتاة الكريمة. لديها مواهب طيبة.

إيفانز : سبعمائة جنيه، وما قد ترثه بعد ذلك، مواهب طيبة.

شالو : إذن دعنا نقابل السيد بيدج. هل فولسطاف معه الآن؟ ٦٠

إيفانز : تريدنى أن أكذب؟ لا! إنى أحقر الكذاب مثلما أحقر الذى لا يقول

الحق، والذي لا يصدق في كلامه. وإذن أقول إن الفارس سير چون
معه الآن، ولكنني أرجو أن تصغي إلى من يريدون الخير لك.
سوف أطرق الباب وأطلب السيد بيدج.

٦٥

{يطرق الباب}

يا من بالمنزل! بارك الله ببيتكم!

بيدج : (من خارج المسرح) من الطارق؟

(بدخل بيدج)

إيفانز : جئت حاملاً البركة من الله وصديقاً لك! وهذا هو القاضي شالو،

وهذا هو الشاب سلندر، وربما حدثك في موضوع آخر إن راق الأمر
لك.

بيدج : يسرني أن أرى سعادتك بخير. أشكركم على لحم الغزال يا أستاذ
شالو.

شالو : يا سيد بيدج! إنني مسرور لرؤيتكم. بل مبتهج وسعيد. كنت أتمنى
أن يكون لحم الغزال أفضل، ولكنه أسوأ ذبحه. كيف حال الأنسة
الكريمة آن بيدج؟ وأنا أشكركم شكراً جزيلاً من كل قلبي - حقاً -
من كل قلبي.

بيدج : يا سيدى إننى شاكر.

شالو : يا سيدى إننى شاكر. قسماً 'بنعم' و'بلا'!

٨٠

- بيدج** : تسرنى رؤيتك يا سيد سلندر الكريم.
- سلندر** : كيف حال كلب السباق الأصفر عندك؟ سمعت أنه خسر فى سباق كوتسول.
- بيدج** : لم تتضح نتيجة السباق يا سيدى.
- سلندر** : لا تريد الاعتراف بالهزيمة! لا تريد الاعتراف! ٨٥
- شالو** : أنت مخطئ فى حق كلبك. مخطئ. فهو كلب عظيم.
- بيدج** : بل حقير.
- شالو** : بل هو كلب رائع. كلب جميل. لن أزيد على ذلك. رائع وجميل.
- بيدج** : سيدى! هل السير چون فولسطاف هنا؟ ٩٠
- شالو** : نعم. إنه فى المنزل. ويسرنى أن أتوسط لمصالحكما.
- إيفانز** : قول يليق بالمسيحى الصالح!
- شالو** : لقد أساء إلىَّ يا أستاذ بيدج. ٩٥
- بيدج** : وهو يعترف إلى حد ما بذلك يا سيدى.
- شالو** : لكن الاعتراف لا يعنى الانتصاف. ألسن على حق يا سيد بيدج؟
- لقد أساء إلىَّ دون شك. وباختصار أساء إلىَّ. صدقنى. إن السيد
- المحترم روبرت شالو يقول إنه أسىء إليه. ١٠٠
- بيدج** : ها قد أتى السير چون.
- (يدخل سير چون فولسطاف، ويستول، وباردولف، ونيم)

فولسطاق : والآن يا سيد شالو! أتريد أن تشكوني إلى الملك؟

شالو : أيها الفارس! لقد اعتديت على رجالى بالضرب، وقتلت غزلانى،

واقترحت منزل حارس أرمى. ١٠٥

فولسطاق : دون أن أقبلَ ابنة الحارس!

شالو : فكاهة تافهة! لا بد من مساءلتك عن كل هذا.

فولسطاق : وسوف أجيبك فوراً. لقد فعلت كل ما تقوله، وانتهت المساءلة!

شالو : سأرفع الأمر إلى مجلس القضاء الأعلى. ١١٠

فولسطاق : الأفضل أن تتكتم الأمر... فلو عرف أعضاء المجلس بهذا لسخروا

منك!

إيفانز : خير الكلام ما قل ودل يا سير جون.

فولسطاق : خير الكلام؟ بش الكلام! اسمع يا سلندرا! لقد جرحت رأسك!

فأى حق لك عندي؟ ١١٥

سلندرا : والله يا سيدى إن من حقى أن أشكو أتباعك الأوغاد المحتالين

باردولف، ونيم، ويستول. لقد اصطحبونى إلى الحانة وأسكرونى

ثم سرقوا كيس نقودى.

باردولف : يا نحيلاً مثل شرائح الجبن! ١٢٠

سلندرا : وما شأن هذا بالقضية؟

يستول : لا شأن له يا أيها الشيطان؟

- سلندر** : قطعاً لا شأن له!
- نيم** : يكفى أيها الشريحة! يكفى يكفى يا شريحة! ذلك رأيى.
- سلندر** : أين سيمبل خادمى؟ هل تعرف يا عمى؟ ١٢٥
- إيفانز** : اسكتوا أرجوكم! فلتفهم الموضوع. سوف يقضى فى هذه المسألة.
- ثلاثة حُكَّام - حسبما أفهم. الأول هو السيد بيدج، أى السيد بيدج نفسه، والثانى هو أنا، أى أنا نفسى، والطرف الثالث - آخرًا ١٣٠ وأخيرًا - هو صاحب فندق الجارتر.
- بيدج** : وإذن ينظر ثلاثتنا فى القضية، ونصدر الحكم فيها فيما بيننا.
- إيفانز** : رائع! وإذن سوف أسجل الموضوع فى مفكرتى ثم نجتهد فيما بعد
- فى نظر القضية بأكبر قدر من الكتمان. ١٣٥
- فولسطاق** : يستول!
- يستول** : يسمع بأذنين.
- إيفانز** : يا للشيطان وأم الشيطان! ما هذه العبارة؟ يسمع بأذنين؟ عجباً! إنها تعبير متكلف ومتصنع.
- فولسطاق** : يستول! هل سرقت كيس السيد سلندر؟ ١٤٠
- سلندر** : نعم! بحق هذين القفازين! وإلا ما وعيت أن أعود إلى قاعتي الكبرى بعد اليوم! سرق منى عددًا من القطع الفضية الجديدة قيمة كل منها ستة بنسات ومجموعها ثمانية وعشرون بنسًا! إلى جانب

شلتين من شلنات إدوارد الثالث الجديدة، تكلفت فى الحصول على

كل منها شلنًا وبنسًا. قسمًا بهذين القفازين! ١٤٥

فولسطاق : هل هذا هو الحق يا بيستول؟

إيفانز : بل الباطل! ما دام الأمر أمر سرقة كيس النقود!

بيستول : يا أجنبىُّ يا ابنَ الجبال! -

يا سيدى سيرِ جون!

هذا تحدُّ فى التَّزَالِ لِصَاحِبِ السِّيفِ الخَشَبِ. ١٥٠

أُنْكِرْ إِذَنْ مَا قُلْتَهُ بِكَلِمَةٍ مِنْ شَفَتَيْكَ

أُنْكِرْ إِذَنْ يَا أَيُّهَا الحُثَالَةُ المَنْبُوذَةُ! يَا أَيُّهَا الكَذَّاب!

سلندر : (مشيرًا إلى نيم) إذن كان ذلك الرجل! بحق هذين القفازين!

نيم : تعقل يا سيدى ولا تُسَيِّءْ إلى! أما إذا أردت أن تلعب دور الشرطى

معى فأقول لك 'أخرس يا حقير'! هذا هو لب الموضوع! ١٥٥

سلندر : أقسم بهذه القبعة! لا بد أنه كان ذا الوجه الأحمر. ورغم أننى لا

أستطيع أن أتذكر بدقة ما فعلته عندما أسكرتسمونى، فلست قطعًا

بالحمار الكامل!

فولسطاق : ماذا تقول فى هذا يا جون.. يا صاحب الوجه الأحمر!؟ ١٦٠

باردولف : الحق يا سيدى، من وجهة نظرى، أن هذا السيد قد سكر حتى

نسى خواصه الخمس!

إيفانز : بل 'حواسه الخمس'. قُباً لهذا الجهل المطبق!

باردولف : ولما بلغ السُّكْرُ به مبلغه، ذهب عنه عقله وماله، ولم يعد يتحكم

في مجرى الأمور! ١٦٥

سلندر : نعم. كان كلامك ساعتها أيضاً باللاتينية لا يفهم. لكن غير .

مهم. لن أقرب الشراب في حياتي بعد اليوم إلا في صحبة الشرفاء

والمهذبين والمؤمنين، بعد هذه الخدعة. وإذا أردت السُّكْر،

فسأسكر مع من يتقون الله، لا مع الأوغاد السُّكَّاري. ١٧٠

إيفانز : فليشهد الله علىّ: هذه نوايا الفضلاء!

فولسطاق : وهكذا ترون أيها السادة أن هذه تهم باطلة، كما سمعتم بأنفسكم.

(تدخل زوجة فورد، وزوجة بيدج، وابنتها آن تحمل النبيذ)

بيدج : لا يا ابنتي، عودي بالنبيذ إلى المنزل، فسنشربه في الداخل. ١٧٥

(تخرج آن بيدج)

سلندر : يا ربّي! هذه هي الآنسة آن بيدج!

بيدج : كيف حالك يا مدام فورد؟

فولسطاق : مدام فورد! أقسم إنني مسرور كل السرور بـلقائك. ولتسمح لي

أيتها الفاضلة. (يقبلها)

بيدج : أرجوك يا زوجتي أن ترحبي بهؤلاء السادة. هيا! تفضلوا! فإن ١٨٠

لدينا على العشاء فطيراً محشواً بلحم الغزال. تفضلوا أيها السادة.

أرجو أن يزيل الشراب كل ما علق فى النفوس من حزازات.

(يخرج الجميع ما عدا سلندر)

سلندر : ليت فى يدي الآن كتاب الأغاني والسونيتات! أتمناه خيرًا من أربعين
شئنا!

(يدخل سيمبل)

أين كنت يا سيمبل؟ هل أتولى خدمة نفسى الآن؟ ألا تحمل معك ١٨٥
كتاب الألغاز؟

سيمبل : كتاب الألغاز؟ ألم تُعَرِّه لآليس شورتيك فى عيد جميع القديسين
الآخر؟ قبل عيد القديس ميخائيل بأسبوعين؟ ١٩٠

(يدخل شالو وإيفانز)

شالو : هيا يا ابن أخى هيا. إننا ننتظرك! أريدك فى كلمة خاصة! اسمعنى
يا ابن أخى. أمامنا الآن ذلك 'العرض'، أو الاقتراح، فهو كالعرض
تمامًا، الذى اقترحه السير هيو إيفانز بأسلوب غير مباشر. هل تفهم
ما أعنى؟

سلندر : نعم يا سيدى. ستجدنى 'عقلانيا'. وإذا كان الأمر كذلك فسوف ١٩٥
أفعل ما يمليه 'العقل'.

شالو : كلا! حاول أن تفهمنى!

سلندر : إبنى أحاول يا سيدى.

- إيفانز** : أصغ إلى اقتراحه. سوف أصف الأمر لك يا سيد سلندر، إن كانت لديك الطاقة.
- ٢٠٠
- شالو** : سأفعل كل ما يقضى به عمى شالو، وأرجوك أن تسامحني، فأنا رجل بسيط، وهو قاضى الصلح فى مقاطعته.
- إيفانز** : ليست هذه هى المسألة، فالمسألة تتعلق بزواجك.
- ٢٠٥
- شالو** : هذا هو الموضوع يا سيد.
- إيفانز** : بل لب الموضوع - فهو زواجك من الأنسة آن بيدج.
- شالو** : إن كان الأمر كذلك، فسوف أتزوجها بأى شروط 'معقولة'.
- ٢١٠
- إيفانز** : لكن هل تستطيع أن تظهر المودة للآنسة؟ نريد أن نعرف ذلك من فمك أو من شفئك، إذ يعتقد كثير من الفلاسفة أن الشفتين جزء من الفم. وإذن أجبنا بدقة: هل تستطيع التعبير عن نواياك الحسنة للآنسة؟
- ٢١٥
- شالو** : اسمع يا إبراهيم سلندر يا ابن أخى! هل تستطيع أن تحبها؟
- سلندر** : أرجو يا سيدى أن أتصرف التصرف اللائق بكل ذى عقل.
- إيفانز** : كلا قسمًا بما خلق الله من رجال ونساء! لابد أن تكون إيجابيًا فى حديثك حتى تعبر لها عن مشاعرك.
- ٢٢٠
- شالو** : لابد من ذلك: هل تريد أن تتزوجها فى مقابل مهر كبير؟

سلندر بل وأفعل ما هو أعظم من ذلك، إذا طلبت منى يا عمى، ما دام
يتفق مع العقل. ٢٢٥

شالو : لا لا! افهمنى، افهمنى يا ابن أخى الرقيق. كل ما أبغيه هو
سرورك، يا ابن أخى. هل تستطيع أن تحب الفتاة؟

سلندر : سوف أتزوجها يا سيدى بناءً على طلبك. وإذا لم يكن بيتنا حب
كبير فى البداية، فربما أنقصته السماء عندما تتوثق معرفتنا ونتألف ٢٣٠
بعد الزواج، وتتاح لنا الفرصة ليعرف كل منا صاحبه. وأتمنى أن
تؤدى الألفة إلى زيادة الاحتقار. لكنك إن قلت تزوجها فسأتزوجها
- هذا ما سممتُ عليه طائعاً، وبكل تسميم. ٢٣٥

إيفانز : إجابة بالغة الفطنة، باستثناء الخطأ فى كلمة تسميم، فالصحيح أن
تقول بكل تصميم للدلالة على المعنى المعروف، ومقصده حسن.

شالو : نعم، أظن أن ابن أخى مقصده حسن.

سلندر : نعم، وإلا رجوت أن أشتق! ٢٤٠

(تدخل آن بيدج)

شالو : ها قد أنت الآنسة آن، ليت الشباب يعود لى من أجلك يا آنسة آن!

آن العشاء على المائدة، ووالدى يرجو حضور سعادتكم.

شالو : لسوف آتیه فوراً يا آنسة آن.. يا جميلة. ٢٤٥

- إيفانز** : مشيئة الرب المباركة! لن أتخلف عن الصلاة التى تسبق الطعام.
- إيفانز** : (يخرج شالو وإيفانز)
- آن** : هل تفضل سعادتك بالدخول يا سيدى؟
- سلندر** : كلا وشكراً لك حقاً، ومن كل قلبى، فلا أحتاج لشيء. ٢٥٠
- آن** : العشاء ينتظرك يا سيدى.
- سلندر** : لست جوعاً، وشكراً، حقاً (إلى سيمبل) اذهب لتخدم عمى شالو.
- إيفانز** : (يخرج سيمبل)
- آن** : أحياناً ما يحتاج قاضى الصلح إلى استعارة خادم صديقه. لا يزيد ٢٥٥
- عدم خدمى اليوم عن ثلاثة، وغلام صغير، وذلك حتى تموت أمى.
- ولكن ذلك لا يهم! فأنا أعيش حياة الفقراء ممن يتمتعون بكرم المحتد.
- آن** : لن أدخل دون أن تأتى معى، فلن يبدأ طعام العشاء حتى تأتى. ٢٦٠
- سلندر** : حقاً لن أكل شيئاً. وأشكرك شكراً جزيلاً. . كأننى أكلت!
- آن** : أرجوك يا سيدى أن تسير معى.
- سلندر** : بل أوثر أن أسير هنا، شكراً. أصيبت ساقى بكدمة منذ يومين وأنا
- آن** : أتبارى مع أستاذ فى المبارزة بالسيف والخنجر، وكان الرهان هو طبق ٢٦٥
- من القراصيا المطبوخة فى مقابل ثلاث جولات! وأقسم إننى منذ
- تلك اللحظة لم أعد أطيق رائحة اللحم الساخن. لماذا تنبح كلابكم

هذا النباح الشديد؟ هل فى البلدة دية؟

آن : أظن ذلك يا سيدى. فقد سمعت من يتحدث عنها. ٢٧٠

سلندر : أحب هذه اللعبة حباً جماً. لعبة الرهان على إصابة الكلاب للدية

: المربوطة! ولكنى دائماً ما أتشاجر مثل أبناء انجلترا حول من

يكسب! هل تخافين من مشاهدة الدب الطليق؟

آن : أجل يا سيدى، حقاً!

سلندر : ذاك طعامى وشرابى الآن! لقد شاهدت الدب الشهير ساكرسون طليقاً ٢٧٥

: عشرين مرة، وقدته مقيداً بالسلسلة فى يدى، ولكن النساء كن ييكن

ويصرخن حين يرينه صراخاً يفوق كل الحدود! والمرأة بالحق لا

تطبق رؤية الدب، فهو وحشٌ قبيحٌ بالغ الفظاظة! ٢٨٠

(يدخل بيدج)

بيدج : هيا تفضل يا سيدى سلندر الكريم.. هيا.. إنا ننتظرك.

سلندر : لن أكل شيئاً، شكراً لك سيدى.

بيدج : قسمًا بالديك والفطائر لا خيرة لك فى ذلك. تفضل. هيا هيا. ٢٨٥

سلندر : لا بل امضى أمامى وسألحق بك.

بيدج : هيا يا سيد!

سلندر : إذن تفضلى أولاً يا آنسة آن.

آن : العفو يا سيدى، أرجوك، تفضل أنت!

سلندر : بالحق لن أدخل قبلك، حقاً! لن أرتكب هذه الإساءة فى حقك. ٢٩٠

آن : أرجوك يا سيدى.

سلندر : الانتقاص من الأدب خير من إثارة المتاعب. إنك تظلمين نفسك

: حقاً! مؤكداً!

(يخرج الجميع، وسلندر فى المقدمة)

المشهد الثانى

(المنظر الأول نفسه، يدخل إيفانز وعلى صدره فوطة دلالة على أن

تناول العشاء مستمر، ومعه سيمبل، الخادم الذى أعاره سلندر لعمه

شالو)

إيفانز : اذهب فاسأل حتى تجد منزل الدكتور كايوس. سيدلك الناس عليه.

: وتقيم فيه السيدة كويكلى، وهى كما نقول مدبرة منزله، أو مربيته،

أو طاهيته، وغسالته، وعاصرة ثيابه. ٥

سيمبل : لا بأس يا سيدى. (يهم بالرحيل)

إيفانز : لا انتظر! الأفضل أن تعطيها هذا الخطاب. فهى المرأة التى تعرف

: الأنسة آن بيدج خير المعرفة. والخطاب يطلب منها ويرجوها أن

تنقل رغبة سيدك إلى الأنسة آن بيدج. اذهب الآن أرجوك. لكننى لم ١٠

أنته بعد من عشائى، إذ سوف يأتى التفاح والجبن الآن.

(يخرجان)

المشهد الثالث

(المنظر فندق الجارتر. يدخل فولسطاق، وصاحب الفندق،

وباردولف ونيم، ويستول، وروين)

فولسطاق يا صاحب فندق الجارتر -

صاحب الفندق : ماذا يقول النديم الظريف؟ أتحننا بعلمك وحكمتك!

فولسطاق : الحق يا مضيفي أنني مضطر لفصل بعض أتباعي من

٥ : خدمتي.

صاحب الفندق اطردي يا هرقل الظريف! افصل! فليرحلوا ويركضوا في

: الأرض!

فولسطاق اننى أتكلف الآن هنا عشرة جنيهات في الأسبوع.

صاحب الفندق : أنت امبراطور، قيصر، ملك، وزير أعظم! ساعين عندي ١٠

: باردولف. ساعينه في وظيفة ساقى السجعة. يرضيك هذا يا

هكتور الظريف؟

فولسطاق عليك بهذا يا مضيفي الكريم.

صاحب الفندق : لقد عيتته، وليتبعنى. (إلى باردولف) أريد أن أراك وأنت تملأ

: الأقداح بالزبد والرغوة، وتغش السجعة بعصير الليمون! وأنا

أعنى ما أقول! اتبعنى!

(يخرج صاحب الفندق)

فولسطاف اتبعه الآن. العمل بتقديم الجعة لا بأس به، فمن العباءة القديمة ١٥

: نصنع سترة جديدة، ومن الخادم العتيق ساقياً جديداً للجعة! امض
وراءه! وداعاً!

باردولف تلك حياة كنت أطلبها وستزدهر أحوالى.

(يخرج باردولف)

بيستول يا أيها المَجْرِيُّ يا جَوْعَانُ يا حَقِيرُ يا إِمْعَة!

: تُرَى هَلِ امْتَشَقَّتْ صُنْبُورَ الدَّنَانِ كَيْ تُقَدِّمَ الْجِجَعَةَ؟

نيم كان والداه سكرانين عندما حملته أمه! أليست هذه فكاهة بديعة؟ ٢٠

فولسطاف : يسرنى أن تخلصت من هذه الولاة ! كانت سرقاته مكشوفة

: صريحة، وأسلوبه فى النشل نشار مثل المغنّى الفاشل!

نيم الأسلوب الأمثل أسلوب السرقة المخاطفة.. فى لحظة! ٢٥

بيستول : الحكماء يَقُولُونَ 'التَّقَطْ' الشَّيْءَ! لا 'سَرَقْ'!

: 'السَّرَقَةُ؟' ما أَبْشَعَ تِلْكَ اللَّفْظَةُ!

فولسطاف الواقع يا سادة أنى أشرفت على الإفلاس وكاد حذائى أن يبلى!

بيستول : وإذن سيصيب القرع العقين!

فولسطاف : لا مخرج لى إلا أن أتحايل بالغش وتدبير الأحابيل. ٣٠

بيستول : وصغار الغربان عليها أن تجد طعاماً!

فولسطاف : من منكم يعرف فورد ابن هذه البلدة؟

بيستول : أعرف هذا الشخص! ولديه من المال كثير!

فولسطاف : يا خلصائي! سأصارحكم بما أعترم فعله. ٣٥

بيستول : وأنت ضخم قادر على الكثير!

فولسطاف : دع عنك الهذر يا بيستول. لا شك بأننى ضخم الجرم لكننى لا

: أعترم الإسراف بل الاقتصاد. وباختصار فلئننى اعتزمت أن أتودد

لزوجة فورد وأطارحها الغرام. فلقد لمحت ترحيباً مستتراً لديها، إذ ٤٠

تتلطف معى فى الحديث، وتطمس فى دلال مخارج ألفاظها،

وتوحى بأنها تدعونى إليها. وأستطيع تفسير دلالة الألفة فى

أسلوبها، وأما أصعب 'صيغة' من صيغ سلوكها على الفهم، فقد

نجحت فى ترجمتها ترجمة صحيحة إلى الإنجليزية! وما هى ذى

'إننى ملك يمين السير جون فولسطاف'. ٤٥

بيستول لقد أجاد دراستها، وترجم رغبتها، فحولها من المقاصد الشريفة -

: إلى الإنجليزية!

نيم مرساة السفينة فى مياه عميقة: ما رأيكم فى هذه اللمحة الفكاهية؟

فولسطاف : والآن! يقال إنها تتحكم فى أموال زوجها كلها، وإن لديها جيشاً

: من الدراهم عليها صور الملائكة. ٥٠

بيستول وَيُضَارِعُهُ جَيْشُ شَيَاطِينٍ حَوْلَ الْمَرَأَةِ

نيم : 'فإليها يا صَاحِ إليها!' هذا قَوْلِي!

تحسنت الفكاهة ونضج التديير الجميل! عليك إذن باختطاف

فولسطاق : ملائكة الدنانير!

كتبت هنا خطاباً إليها، وخطاباً آخر لزوجة بيدج، التي رمقتني منذ ٥٥

بيستول : قليل بنظرات ذات دلالة، وجعلت تتفحص قوامي بعينين حصيفتين

بارعتين، وكان شعاع بصرها يسطع أحياناً على قدمي، وأحياناً

أخرى على كرشي الظريف.

الشمسُ إِذْنُ سَطَعَتْ فوقَ الرُّوثِ!

نيم : شكراً على هذه الفكاهة اللماعة. ٦٠

فولسطاق : لقد تفحصت مظهرى جزءاً جزءاً، بنظرة تنم عن جوع شديد،

حتى أحسست كأن شهوة عينها تلسعني مثل العدسة التي تشعل

النار. هذا خطاب آخر إليها، فهي تتحكم في أموال زوجها أيضاً،

وهي مثل بلاد غيانا، عامرة بالذهب والخير الوفير. وسوف أقوم

بدور مُصَادِرِ الأراضى للمراتين، كما تقومان بدور وزارة الخزانة ٦٥

لى. ستكونان جزر الهند الشرقية والغربية، وسوف أتاخر مع هذه

وتلك جميعاً. (إلى نيم) خذ هذا الخطاب إلى زوجة بيدج. (إلى

بيستول) وأنت هذا الخطاب إلى زوجة فورد. لسوف تزدهر أحوالنا

يا رجال، سوف تزدهر. ٧٠

ييستول : هَلْ أَصْبَحُ قَوَادًا مِثْلَ السَّيْرِ بِنَدَارُوسِ الطُّرُودِ

وَأَحْمِلُ فِي جَنْبِي سَيْفًا؟ وَإِذْنٌ فَلْتَذْهَبْ كُلُّ الدُّنْيَا لِلشَّيْطَانِ!

لن أؤدي هذا العمل الحقير. خذ خطابك السخيف! لسوف أصون

نيم : سمعتي وشرف سلوكي.

٧٥

فولسطاف : (إلى روبين)

خُذْ يَا غَلَامُ هَاتَيْنِ الرِّسَالَتَيْنِ وَانْطَلِقْ بِسُرْعَةٍ،

أَبْجِرْ كَمَا لَوْ كُنْتَ زَوْرَقِي الْخَفِيفِ نَحْوَ سَاحِلِ الذَّهَبِ!

وَلْتَعْرِبَا يَا أَيُّهَا الْوَعْدَانِ عَنْ وَجْهِي! ذُوبَا كَحَبَّاتِ الْبَرَدِ! انْصَرِفَا!

خُبَا عَلَى الْأُظْلَافِ بَحْثًا عَنْ فَتَى يُؤْوِيكُمَا غَيْرِي! غُورَا!

٨٠ فَإِنَّ فُولِسْطَافَ قَدْ تَعَلَّمَ التَّوْفِيرَ، رُوحَ الْعَصْرِ، مِنْ فَرَنْسِيِّينَ

وَسَوْفَ أَيُّهَا الْوَعْدَانِ يَكْتَفِي بِنَفْسِهِ فِي ظِلِّ خَادِمٍ أَمِينٍ

(يخرج فولسطاف مع روبين)

ييستول : فَلْتَنْهَشِ النَّسُورُ أَحْشَاءَكَ! فَالْأَلْعِبُ الْغَشَّاشُ لِلنَّرْدِ حَقِيرُ!

وَيَسْتَوِي فِي ذَلِكَ الرَّفِيعُ وَالْوَضِيعُ وَالْغَنِيُّ وَالْفَقِيرُ

لَسَوْفَ أَغْتَنِي يَوْمًا وَأَنْتَ مُفْلِسُ الْيَدَيْنِ

٨٥ يَا أَيُّهَا الْأَيْمُ يَا لَعِينُ!

نيم : إِنِّي وَجَدْتُ خُطَّةَ بَارِعَةٍ تُعِينُنَا فِي ثَارِنَا.

ييستول : فَهَلْ نَوَيْتَ الْإِنْتِقَامَ؟

نيم : نَعَمْ بِحَقِّ هَذِهِ السَّمَاءِ وَالنُّجُومِ!

بيستول : أِبَالِدَهَاءِ أَمْ بِحَدِّ السَّيْفِ؟

نيم : هَذَا وَذَاكَ مَعًا! لَسَوْفَ أَقْشِي سِرَّ هَذَا الْعِشْقِ لِلْمَدْعُوِّ فُورْد!

بيستول : وَأَنَا أَيْضًا سَوْفَ أَبْرُحُ لِيَبْدُجَ الْغَافِلُ ٩٠

بِمَقَاصِدِ فُولْسْطَافِ الْوَعْدِ السَّافِلِ

فِي إِغْوَاءِ يَمَامَتِهِ وَحِيَازَةِ ذَهَبِ طَائِلِ

بَلْ تَدْنِسُ فِرَاشَ الرَّجُلِ الْفَاضِلِ!

نيم : لَنْ يَهْدَأَ بَالِي حَتَّى أَثِيرَ فُورْدَ وَأَدْفَعَهُ لاسْتِخْدَامِ السِّمِّ، إِذْ أَجْعَلُ الْغِيْرَةَ

تَسْلُطَ عَلَيْهِ، فَثَوْرَتِي عَلَى فُولْسْطَافِ سَوْفَ تَجْرُ عَلَيْهِ الْأَخْطَارُ. ذَلِكَ ٩٥

مَا صَدَقَ عَلَيْهِ اعْتِرَاضِي.

بيستول : لَقَدْ غَدَوْتُ رَبَّ الْحَرْبِ الَّذِي يَقُودُ السَّاخِطِينَ. وَأَنَا أَسَانْدُكَ! فَهْيَا!

(يُخْرِجَانِ)

المشهد الرابع

(المنظر: منزل الدكتور كايوس، الطبيب الفرنسي، تدخل السيدة

كويكلى مع سيمبل)

كويكلى : چون رَجَبِي! أَيْنَ أَنْتِ؟

(يدخل رَجَبِي)

اذهب إلى النافذة أرجوك وانظر إن كان سيدي، الأستاذ الدكتور
كاوس قادمًا في الطريق. فإذا كان قادمًا ووجد شخصًا ما في المنزل
فيا ويلی! فسوف يقطع حبال الصبر الذي منحه الرب ويمزق أوصال
اللغة الإنجليزية السليمة!

٥

رجبي : سأرقب الطريق.

كويكلي : اذهب الآن. هيا. وسوف أكافئك بمشروب ساخن في المساء،
ونحن نجلس أمام المدفأة ذات الفحم الحجري.

(يخرج رجبي)

١٠ : أمين مطيع حنون! أفضل خادم عرفه منزل، وأؤكد لك أنه لا يُفشي
الأسرار ولا يثير المتاعب. أسوأ عيوبه كثرة حبه للصلاة، فهو من
هذه الناحية لا يقبل النقاش، ولكن لكل إنسان عيوبه. ولكن دعنا
من هذا. بيتر سيميل؟ هل قلت هذا هو اسمك؟

١٥

سيميل : لم يجدوا أفضل منه!

كويكلي : وقلت إن سيدك هو السيد سلندر؟

سيميل : نعم، بالحق.

كويكلي : أليس الرجل ذا اللحية الكبيرة المستديرة مثل سكين قطع الجلد؟

سيميل : كلا بالحق! إن له وجهًا صغيرًا منمنمًا، ولحية صغيرة صفراء، لحية ٢٠

صفراء ضاربة إلى الحمرة.

كويكلى : أليس هادئ النفس رقيق الحاشية؟

سيميل : نعم، لكنه شجاع مقدام لا يدانيه أحد فى الملاكمة فى هذه المنطقة!

٢٥ وقد تصدى فى مبارزة مع حارس أرض الأرانب!

كويكلى : هل هذا صحيح؟ عجباً! لابد أننى أذكره! أفلا يرفع رأسه أثناء .

السير، كما يقولون، ويتبختر فى مشيته تيهاً؟

سيميل : هذا صحيح بالحق.

كويكلى : وإذن فقد أرسلت السماء حظاً لا بأس به للآنسة آن بيدج! قل ٣٠

للأستاذ إيفانز الكاهن إننى أبذل كل ما أستطيع فى سبيل سيدك.

والآنسة آن فتاة كريمة، وأتمنى -

(يدخل رجبى)

رجبى : وا أسفاه! لقد أتى سيدى!

(يخرج رجبى)

كويكلى : جاءنا التقرير! أسرع أيها الصغير فاخترى هنا! ادخل الغرفة الخلفية

٣٥ الصغيرة، فلن يمكث طويلاً فى المنزل.

(يخرج سيميل داخلاً الغرفة الخلفية)

(بصوت عال كأنما لم تر الدكتور قادماً)

أين أنت يا جون رجبى؟ جون! إنى أناديك يا جون! اسمع! اذهب واسأل عن

سيدى. أخشى ألا يكون بخير ما دام لم يعد إلى المنزل.

(تواصل التظاهر بأنها لم تر الدكتور كايوس فتغنى):

وبذلك هبطا وانحدرا.. هبطا وانحدرا.

(يدخل الدكتور كايوس)

كايوس : ماذا تغنين؟ لا أحب هذه النزوات. أرجوك اذهبي إلى الغرفة الخلفية ٤٠

وأحضري صندوقاً صغيراً أخضر. علبة. علبة خضراء. هل تفهمين

ما أقول؟ صندوق أخضر!

كويكلى : نعم. بالحق. سوف أحضره لك. (جانباً) يسرنى أنه لم يذهب

بنفسه! فلو وجد الصبي في الغرفة الخلفية لجن جنونه. ٤٥

كايوس : (بالفرنسية) تباً تباً! بالحق! ما أشد حرارة الجو! سوف أذهب إلى

البلاط لأشاهد الحفل الكبير!

كويكلى : أهذا هو يا سيدى؟

كايوس : نعم! ضعيه في حقيبتى. أسرعى يا كويكلى. أين رجبى ذلك؟

٥٠ الوغد؟

كويكلى : جون رجبى! أين أنت؟ جون!

(يدخل رجبى)

رجبى : ها أنذا سيدى.

كايوس : أنت جون رجبى وأنت رجبى البليد! هيا! احمل سيفى وسر خلفى

٥٥ فى حفل البلاط الملكى.

- رجبى** : جاهز يا سيدى هنا، لدى الباب.
- كايرس** : قسماً إنى أتأخر كثيراً. فليسرحنى الله! لقد تذكرت الآن! فى الغرفة الخلفية بعض أعشاب طيبة لا أستطيع مطلقاً تركها! محال!
- كويكلى** : (جانباً) واهاً لى! سيجد الصبى فيها ويُجنُّ غضباً. ٦٠
- كايرس** : (يعود ممسكاً بتلابيب سيمبل) يا للشيطان! ماذا وجدت فى غرفتى؟ الشر بعينه! لص! هات يا رجبى سيفى!
- كويكلى** : أرجو أن تهدأ يا سيدى الكريم.
- كايرس** : وكيف أهدأ؟ قولى! ٦٥
- كويكلى** : الغلام رجل شريف.
- كايرس** : وماذا يفعل الشريف فى غرفتى الخلفية؟ لا يدخل غرفتى الخلفية رجل شريف!
- كويكلى** : أتوسل إليك ألا تكون نارى الطبع، بل استمع إلى الحقيقة. لقد جاءنى فى مهمة كلفه بها الكاهن إيثانز. ٧٠
- كايرس** : وما هى؟
- سيمبل** : نعم بالحق! أن أطلب منها أن -
- كويكلى** : اسكت أرجوك.
- كايرس** : بل اسكتى أنت! (إلى سيمبل) تكلم أنت! ٧٥
- سيمبل** : أن أطلب من هذه السيدة الكريمة الفاضلة، خادمتم، أن تتوسط

لدى الأنسة الكريمة آن بيدج، وتزكى طلب سيدى فى الزواج منها.

كويكلى : هذا كل ما فى الأمر حقاً! لكننى لن أضع اصبعى فى النار! وما حاجتى إلى ذلك؟

كايس : أرسلك السير هيو؟ هكذا؟ يا رجبى! أحضر لى بعض الأوراق.
(يحضر رجبى الورق) انتظر برهة يسيرة. (يكتب).

كويكلى : (جانباً إلى سيمبل) يسعدنى هذوؤه الشديد. لو أن الأمر قد أثاره حقاً لسمعته يصيح ويصرخ ويضع ضجيجاً! ومع ذلك يا فتى فسوف أبذل كل ما أستطيع من أجل سيدك. فلبُّ الأمر أن الطبيب الفرنسى سيدى، ولى أن أدعوه سيدى، هل تفهمنى؟ فأنا مدبرة منزله، أغسل الملابس وأعصرها، وأصنع الجعة، وأخبز الخبز، وأنظف المنزل، وأطهو الطعام وأعد الشراب، وأرتب الفراش، وأقوم بهذا كله بنفسى -

سيمبل : (جانباً إلى كويكلى) مسئولية كبرى يحملها فرد واحد.

كويكلى : (جانباً إلى سيمبل) هل تدرك هذا؟ ستجدها مسئولية كبرى، أن تصحو مبكراً وتنام متأخراً، ومع ذلك، دعنى أقول فى أذنك، ولا أريد أن يسمع بذلك أحد، إن سيدى نفسه يحب الأنسة آن بيدج، ومع ذلك، فأنا أعرف رأى الأنسة فى الموضوع - ولكن هذا لا يهم!

كايس : أنت أيها القرد! أعط هذا الخطاب للسير هيو. وقسمًا بربى! إننى

أتحداه فى مبارزة، وسوف أقطع رقبتك فى الممتز، وسوف أعلم ذلك
 القرد، ذلك القسيس الخسيس، كيف يحشر نفسه فيما لا يعنيه.
 اذهب الآن، فلا ينبغي أن تتأخر هنا. أقسم إننى سأقطع خُصيتك،
 أقسم إننى سأجعله 'لا يهش ولا ينش'.

١٠٥

(يخرج سيمبل)

كويكلى : وا أسفا يا سيدى! لم يفعل سوى التوسط لصديقه.

كايس : ليس هذا مبرراً، ألم تقولى لى إننى سوف أفوز بالآنسة آن بيدج؟

أقسم إننى سأقتل القسيس الحقيق، وقد اخترت صاحب فندق الجارتر

لقيام طول سلاحنا. أقسم إننى سأفوز بالآنسة آن بيدج لنفسى.

١١٠

كويكلى : الفتاة تحبك يا سيدى وسيغدو كل شىء على ما يرام. لابد أن نسمح

للناس بالتنفيس عن مشاعرهم، وما الضرر فى ذلك؟

كايس : هيا يا رَجَبى! تعال إلى البلاط الملكى معى. (إلى كويكلى) أقسم

إننى إن لم أفز بالآنسة آن بيدج فسوف أطردك من خدمتى. هيا يا

١١٥

رَجَبى، سر خلفى.

(يخرج الدكتور كايس مع رَجَبى)

كويكلى : لسوف تكون لك - رأسٌ حمقاء! لا! فأنا أعرف موقف آن بيدج فى

هذا الموضوع. لا تعرف امرأة فى وندسور رأى آن بيدج خيراً منى،

بل ولا تستطيع امرأة أخرى أن تساعدنا خيراً منى، والحمد لله.

١٢٠

فتون : (من خارج المسرح) يا أهل الدار! هل فى الدار أحد؟

كويكلى : من هناك؟ أجب! ادخل المنزل أرجوك.

(يدخل فتون)

فتون : كيف حالك أيتها الصالحة؟

كويكلى : بخير لسؤال سعادتكم عنى. ١٢٥

فتون : ما الأخبار؟ كيف حال الأنسة آن الجميلة؟

كويكلى : فى الواقع يا سيدى، وهى فتاة جميلة، وشريفة ورقيقة، وتضمرك لك

الود - وأنا أقول لك ذلك بالمناسبة، وأحمد الله عليه! ١٣٠

فتون : هل سأوفق فى رأيك؟ هل تنجح خطبتى لها؟

كويكلى : الحق يا سيدى أن الأمر كله بيد الله. ومع ذلك يا سيد فتون، فأنا

مستعدة للقسم على 'كتاب' إنها تحبك. أليس لسعادتك خالٌ فوق

عينك؟ ١٣٥

فتون : نعم لدى خال! ولكن ما شأن هذا بالقضية؟

كويكلى : إن له قصة. فالحق أن الفتاة آن تحب المرح - لكنها مع ذلك أشرف خلق الله! لقد

جعلنا نتندر بهذا الخال ساعة كاملة، وضحكت ضحكاً مع هذه الفتاة. لن أضحك مثله ١٤٠

فى حياتى! ولكنها فى الواقع تكثر من التأمل والتفكير. أما بشأن خطبتك - فالواقع -

أقول يكفى هذا!

فتون : لا بأس! سوف أقابلها اليوم. تفضلى! خذى هذه النقود، ولتضمى ١٤٥

صوتك إلى صوتي. فإذا التقيتِ أنت بها قبلي فاذكّرني عندها

بخير.

كويكلى : قطعاً! وسوف نذكرك لديها بالخير! وسوف أقول لسعادتك المزيد

عن الخال الذى فوق عينك حين نلتقى للحديث وحدنا من جديد،

وكذلك عن الخطاب الآخرين.

فتون : الوداع إذن فإننى فى عجلة شديدة الآن. ١٥٠

كويكلى : الوداع لسعادتك.

(يخرج فتون)

سيد كريم المنبت وشريف بحق - ولكن آن لا تحبه. فأنا أعلم

برأى آن أكثر من أى شخص سواى. تباً لذاكرتى - ترى ماذا نسبت؟

(تخرج)

الفصل الثاني

المشهد الأول

(المنظر - فى مكان ما بالشارع خارج منزل بيدج)

زوجة بيدج : عجباً! هل تخلصت من الخطابات الغرامية فى أيام جمالى الالهية

الزاهية، حتى أتلقاها الآن؟ فلأنظر ما يقول الخطاب:

(تقرأ) لا تسألى عن سر حبي لك، فإذا كان رب الحب يستعين

بالعقل هاديا روحيا، فإنه لا يقبله مستشاراً له. لقد تخطيت أنت ٥

سن الشباب مثلما تخطيته أنا، ولكن انظرى! فإن بيننا تماثلاً فى

الطبع، وأنت مرحة، وأنا مرح، ها ها ها! كما إن بيننا تماثلاً

آخر، فأنت تحبين النبذ الإسباني، مثلما أحبه، وهل تطلبين

تماثلاً أفضل؟ فليكفك يا مدام بيدج، على الأقل إن كان غرام

الجندي يكفى، أنسى أحبك. لن أقول 'أشقى على حالى' - ١٠

فالعبرة لا تليق بالجندي، ولكن أقول 'أحبنى'.

كاتبه فارسك المخلص والجبار

بالليل والنهار... وسائر الأنوار

وفى سبيل حبه يتأزل الأقدار

- أى خبيث هذا مثل هيرود ملك اليهود؟ يا لهذه الدنيا الخبيثة
 الخبيثة! رجل كاد تقدمه فى السن أن ينحل جسده ويفريه فرياً
 يتظاهر بأنه شاب يطارح الأثنى غرامه؟ ماذا عساي فعلتُ أو قلتُ
 بلا حذر فدفعت هذا السكير العرييد إلى أن يتجاسر باسم الشيطان
 علىّ محاولاً إغوائى؟ عجباً إننا لم نتقابل سوى مرتين! ماذا ترانى ٢٠
 قلت له؟ بل إننى كنت فى المرتين ضئيلة بالمرح - غفر الله لى!
 - إذن سأقدم بمشروع قانون إلى البرلمان يقضى بكبح جماح
 الرجال. كيف أنتقم منه؟ نعم! فانا مصممة على الانتقام، واثقة ٢٥
 من هذا ثقتى من أن أمعاه من التفائق!

(تدخل زوجة فورد)

- زوجة فورد : صدقيني يا مدام بيدج، كنت ذاهبة إلى منزلك.
 زوجة بيدج : وصدقيني يا مدام فورد، كنت ذاهبة إليك! يبدو عليك الكدر ٣٠
 الشديد.
 زوجة فورد : لا! لن أصدق ذلك أبداً، فلدى الدليل على عكس ذلك.
 زوجة بيدج : الواقع أن هذا ما أراه أنا.
 زوجة فورد : فليكن، فليكن. لكنى قلت إن لدى الدليل على عكس ذلك. ٣٥
 أرجوك يا مدام بيدج، إنى أريد مشورتك!
 زوجة بيدج : ماذا حدث يا امرأة؟

- زوجة فورد : أواه يا امرأة! لولا مسألة تافهة لاكتسبت درجة شرف رفيعة!
- زوجة بيدج : تجاهلى تلك المسألة، وحوزى مرتبة الشرف! ماذا فى الأمر؟ ٤٠
- تجاهلى التوافه، ما الموضوع؟
- زوجة فورد : لو تمكنتُ من دخول النار لحظة خالدة أو نحو ذلك، لحزت مرتبة الفارس!
- زوجة بيدج : ماذا؟ هذا كذب! تصبحين السير أليس فورد؟ إن هؤلاء الفرسان يرتكبون الخبائث فينقضون مراتبهم! والأفضل ألا تغيرى المرتبة ٤٥
- التي ولدت عليها.
- زوجة فورد : إننا نضيع الوقت. تفضللى، اقترئى اقترئى. وسوف ترين كيف يمكن أن أفوز بمرتبة الفارس. لن أظن إلا سوءاً بالرجال السمان ما عشت وما دامت لى عين تميز بين أشكال الرجال. ومع ذلك ٥٠
- فلم يكن يستخدم الألفاظ النابية، وكان يمتدح حشمة المرأة، ويبدى اعتراضه على كل سلوك 'خارج'، وبأسلوب مهذب ومسلك محمود، حتى كدت أقسم أن تكوينه النفسى سوف يثبت صدق ألفاظه. ولكن سلوكه ثبت تناقضه مع ألفاظه مثل تناقض كلمات المزامير مع لحن أغنية 'جرين سليفز'. إنى لأدهش ٥٥
- وأتساءل عن العاصفة التى ألفت بهذا الحوت الذى يحمل أطنائاً من الشحم فى بطنه إلى شاطئ وندسور! كيف أنتقم منه؟ أعتقد

أن أفضل أسلوب هو أن أمدُّ له جبل الأمل، حتى تستعر نار

الشهوة الخبيثة فى جسده فتصهره فى دهنه! هل سمعت فى حياتك بمثل هذا؟ ٦٠

زوجة بيدج : حرفًا بحرف، فيما عدا اختلاف اسم بيدج عن اسم فورد!

(ترفع الخطاب الذى قرأته أولاً)

ستجدين هنا العزاء والسلوى فى هذه القضية التى تكشف عن سوء

الظن فهذا هو الأخ التوأم لخطابك. ولكن لنعتبر خطابك المولود

الأول حتى يتمتع بحق الميراث! واقنع بالآل يرث خطابى أى شيء

قط! ٦٥

(تعطى الخطابين لزوجة فورد التى تقارن بينهما)

وأنا واثقة أن لديه ألفًا من هذه الخطابات، جاهزة فيما عدا

الاسم، الذى تُركَ فى مكانه بياضٌ لإدراج شتى الأسماء فيه! بل

أكثر من ألف، وهذان من الطبعة الثانية! لا شك عندي أنه

يطبعها، دون أن يابه لما يبعث به إلى المطبعة، ما دام قد بعث

بها إلينا! ليستنى كنت ماردة دفنها زيوس رب الأرباب تحت جبل ٧٠

بليون! ستجدين من بين اليمام رمز الوفاء عشرين خاتنة قبل أن

تجدى رجلاً واحداً عفيفاً!

زوجة فورد : (بعد فحص الرسالة) نسخة طبق الأصل! الخط نفسه والكلمات

نفسها! ماذا تراه يظنتنا؟

زوجة بيدج : لا أدري! إنى أكاد أشك فى شرفى نفسه! وأكاد أقول إن بداخلى ٧٥

امراة لا أعرفها! ولو لم يكن يعرف أن فى داخلى شيئاً لا أعرفه

أنا نفسى ما هاجم 'سفيتى' بهذه الحمية.

زوجة فورد : أَسْمِيْنَهُ هَجُومًا؟ سَأَسْتَوْتِىقُ مِنْ بَقَائِهِ خَارِجَ السَّفِينَةِ. ٨٠

زوجة بيدج : وأنا أيضاً. فلو دخل سفيتى لعجزت عن الإبحار بعدها. تعالى

نتقم منه. فلنضرب له موعداً للقاء، ونظاھر بتشجيعه بقرب

الوصال، ونعلله بكاذب الأمانى، حتى يضطر إلى أن يرهن خيله ٨٥

لدى صاحب فندق الجارتر.

زوجة فورد : بل سوف أرضى القيام بأى حيلة خبيثة للإيقاع به ما دامت لن

تمس عفافنا. لو أن زوجى شاهد هذا الخطاب! فستجد غيْرته فيه

زاداً لا ينفد. ٩٠

(يدخل فورد مع پيستول، وبيدج مع نيم)

زوجة بيدج : انظرى! ها هو ذا قادم، وزوجى الكريم كذلك. ولكن زوجى لا

يغار مطلقاً مثلما لا أتيح له أنا البتة سبباً للغيرة! وأرجو أن يكون

ابتعادنا عن الغيرة وأسبابها ابتعاداً لا حدود له.

زوجة فورد : أنت أسعد منى. ٩٥

زوجة بيدج : هيا نتشاور معاً فى أمر هذا الفارس السمين الشبق. تعالى معى.

(تراجعان وتنزويان فى ركن خفى لمتابعة ما يجرى)

فورد : آمل ألا يكون الامر كذلك.

يستول : بَلْ لَيْسَ الْأَمَلُ سِوَى كَلْبٍ مَقْطُوعِ الذَّيْلِ.. فى بَعْضِ الْأَحْوَالِ.

١٠٠ فالسيرُ جونُ فُولِسْطَافُ.. لامرأتكَ عاشقُ.

فورد : لكنَّ امرأتى يا سيِّدُ لَيْسَتْ شَابَةً.

يستول : فَإِنَّهُ يُغَارِلُ الْجَمِيعَ، وَيَسْتَوِى فى عَيْنِهِ الرَّفِيعُ وَالْوَضِيعُ

وَالْغَنَى وَالْفَقِيرُ وَالشَّبَابُ وَالْهَرَمُ! وإنَّه يا فُورْدُ

يُرْدِفُ الْكَبِيرَ بِالصَّغِيرِ فَنَنْظُرُ مَا تَرَى!

١٠٥ **فورد :** يُحِبُّ زَوْجَتى؟

يستول : بِمَا يَتَرُّ مِنْ لَهَيْبٍ فى الْكِيدِ! إِنْ لَمْ تَصُدَّهُ

غَدَوْتَ مِثْلَ أَكْثِيُونَ ذَا قَرْنَيْنِ.. وَخَلَقَكَ الْكِلابُ تَطْلُبُكَ!

مَا أَ أَبْشَعَ الْإِسْمَ الَّذِى نُطْلِقُهُ!

فورد : وَأىُ إِسْمٍ ذَاكَ؟

١١٠ **يستول :** الْقَرْنُ قُلْتُ لَكَ. وَدَاعَا!

فَلْتَسْتَبِهْ وَتَفْتَحِ الْعُيُونَ فَالْلُّصُوصُ يُسْرِقُونَ لَيْلًا!

فَلْتَسْتَبِهْ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَكَ فَصْلُ الصَّيْفِ حَيْثُ يُنْشِدُ الْوَقُوعَ!

هَيَّا بِنَا يَا أَيُّهَا الْعَرِيفُ نِيم! - صَدَّقْهُ يَا يَدِجُ الْكَرِيمِ

فَلَا يَقُولُ غَيْرَ الْحَقِّ.

(يخرج يستول)

فورد : (جانبا) سوف أتمهل حتى أعرف الحقيقة. ١١٥

نيم : (إلى بيدج) وهذا حق، فأنا لا أحب عادة الكذب. فلقد أساء إلى

من بعض الزوايا. كان يريدنى أن أحمل الخطاب الكاذب إليها،

ولكننى أحمل سيقاً وأضرب به عند الضرورة. اسمى العريف

نيم. وأنا أبلغك بما أشهد أنه الصدق، فاسمى نيم وفولسطاق ١٢٠

يحب زوجتك. وداعاً. وأنا لا أحب 'مزاج' الخبز والجبن.

وداعاً.

(يخرج نيم)

بيدج : يقول إنه لا يحب ذلك المزاج ! إنه شخص يلقى الرعب فى قلب

اللغة الإنجليزية! ١٢٥

فورد : (جانبا) سوف أسعى للقاء فولسطاق.

بيدج : (جانبا) لم أسمع فى حياتى مثل هذا الوغد المتشدد المتصنع.

فورد : (جانبا) فإذا ثبت لى صحة التهمة - يعنى -

بيدج : (جانبا) لن أصدق هذا 'الصينى' العجيب، وإن كان كاهن البلدة ١٣٠

قد زكاه لى، وقال إنه رجل صادق.

فورد : (جانبا) أما إذا كان شخصاً كريماً عاقلاً - يعنى -

(تتقدم منهما زوجتا فورد وبيدج معاً)

بيدج : ماذا تفعلين هنا يا ميج؟

- زوجة بيدج : إلى أين أنت ذاهب يا جورج؟ اسمعنى .
- زوجة فورد : كيف حالك يا فرانك العزيز؟ لم تبدو مكتئباً؟ ١٣٥
- فورد : أنا مكتئب؟ لست مكتئباً. عودى إلى المنزل. هيا.
- زوجة فورد : أقسم إن برأسك بعض الأوهام الآن! هل تمضى معى يا مدام بيدج؟ ١٤٠
- زوجة بيدج : سأتى معك حالاً. هل ستأتى للغداء فى المنزل يا جورج؟
- (جانباً إلى زوجة فورد) هل ترين هذه القادمة إلينا؟ لسوف تكون
مرسالنا إلى ذلك الفارس الحقيقير.
- زوجة فورد : (جانباً إلى زوجة بيدج) قطعاً! لقد فكرت فيها، وتناسبنا تماماً. ١٤٥
- (تدخل السيدة كويكلى)
- زوجة بيدج : جئت لمقابلة ابنتى آن؟
- كويكلى : نعم حقاً، وكيف حالها من فضلك؟
- زوجة بيدج : تعالى إلى المنزل معنا وقابلها. فنحن نريد أن نتحدث معك نحو الساعة. ١٥٠
- (تخرج زوجتا فورد وبيدج والسيدة كويكلى)
- بيدج : كيف حالك يا سيد فورد؟
- فورد : ألم تسمع ما قاله هذا الوغد لى؟
- بيدج : سمعته مثلما سمعت أنت ما قاله الآخر لى؟
- فورد : أتظن أنهما صادقان؟ ١٥٥

- بيدج** : خد مئاكيد! لا أظن أن الفارس سوف يحاول ذلك، ولكن لا تنس أن من يتهماته بسوء النية نحو زوجتيما اثنان من رجاله الذين طردهم - فانقلبوا عليه عندما فقدوا وظائفهم.
- فورد** : هل كانا من رجاله؟ ١٦٠
- بيدج** : قطعاً.
- فورد** : ولكن ذلك لا يهون من وقع الأمر على. أقيم الفارس فى فندق الجارتر؟
- بيدج** : هذا صحيح. اسمع! لو حاول التودد المزعوم إلى زوجتي فسوف أطلقها عليه كي تسلقه بلسانها الحاد! وسوف أتحمّل أى شيء ١٦٥ يناله منها سوى ذلك!
- فورد** : أنا لا أشك فى زوجتي لكننى أكره أن ينفرد بها. وقد أكون مبالغاً فى ثقّتى، فأنا لا أود التعرض لعاقبة ذلك، ولن يهدأ بالى ١٧٠ بهذه السهولة.
- (يدخل صاحب الفندق)
- بيدج** : انظر ها هو صاحبنا المشاكس.. صاحب الفندق! إما أن الخمر قد لعبت برأسه أو أن النقود قد عمرت جيّبه ما دام يبدو بكل هذا المرح! كيف حالك يا صاحب الفندق؟
- صاحب الفندق** : كيف حالك أيها النديم الظريف؟ أنت كريم المحتد - هل ١٧٥
- تسمعنى أيها القاضى الفارس؟

(يدخل شالو)

شالو : أنا آت خلفك يا صاحب الفندق! ها أنذا! طاب صباحك

عشرين مرة يا سيد بيدج الفاضل! اسمع يا سيد بيدج، ألا

تحب أن تأتى معنا؟ لدينا ما نلهم به ونلعب اليوم!

صاحب الفندق : قل له يا قاضى الصلح! قل له يا نديم المرح! ١٨٠

شالو : نشهد يا سيدى قريباً مبارزة بين السير هيو إيثانز، القسيس

الويلزى، وبين كايوس الطبيب الفرنسى.

فورد : أريد كلمة معك على انفراد يا صديقى الصالح صاحب الفندق.

صاحب الفندق : ماذا تريد أن تقول أيها النديم الظريف؟

(يتحى فورد بصاحب الفندق)

شالو : ألا تريد أن تصحبنا لمشاهدة المبارزة؟ قد انتهى صاحب الفندق ١٨٥

من قياس أسلحتهما باعتباره الحكم، وأظن أنه حدد لكل منهما

مكاناً مختلفاً عن مكان الآخر، إذ إن الكاهن، فيما أسمع،

بالغ المهارة فى استخدام السيف! صدقنى! اسمع! فلاخبرك بما

سوف ننتهى به.

(شالو يحدث بيدج على انفراد، ويتقدم فورد وصاحب الفندق)

صاحب الفندق : هل رفعت قضية على فارسى، ونزىل فندقى المغوار؟ ١٩٠

فورد : كلا على الإطلاق! لكننى سأهديك قنينة ضخمة من النبيذ

الإسباني الرائع إذا دبرت لى لقاءً معه! وقل له إن اسمى برونك! من باب المزاح فقط.

صاحب الفندق : اتفقنا وهذه يدى (يضافحه) أمتحك حق الدخول والخروج - ١٩٥

ما رأيك فى هذا المصطلح القانونى؟ - وسوف يكون اسمك برونك! إنه فارس مرح. (إلى الجميع) هل نمضى يا سادة؟

شالو : سأتى معك يا صاحب الفندق.

بيدج : سمعت أن الفرنسى بارع فى استخدام السيف. ٢٠٠

شالو : لدى من العلم بفتون السيف يا سيدى ما قد يفيدكم. الناس

تهتم فى هذه الأيام بالمظاهر - المسافة بين المتبارزين،

وأصول الطعان وغير ذلك - ولكن الروح التى تكمن فى

القلب يا سيد بيدج هى الأساس! ها هنا فى الصدر! كنت فى

شبابى أستخدم السيف الطويل ولو عاد الشباب لى لجعلت

أربعة من الشجعان يفرون كالقثران! ٢٠٥

صاحب الفندق : هيا يا رجال هيا! ألن نمضى؟

بيدج : أنا ذاهب معك. ولو كنت أوثر أن أسمعهما يتشتمان على أن

أشهدهما يتبارزان.

(يخرج صاحب الفندق، وشالو، وبيدج)

فورد : (وحده على المسرح) إذا كان بيدج يبالغ بحمق في ثقته بامرأته، ٢١٠
ويصر على تجاهل ضعف المرأة، فأنا لا أستطيع أن أطرح
شكوكي بهذه السهولة. لقد كانت مع فولسطاف في منزل بيدج،
ولا أعلم ما فعلاه هناك. وعلى أية حال فسوف أواصل نظر
الأمر، وسوف أستعين بالتكر في معرفة مقاصد فولسطاف. فإن ٢١٥
ثبت لي أنها شريفة لم يضع جهدي عبثاً، وإن ثبت لي غير ذلك
كانت جهودي مثمرة.

(يخرج)

المشهد الثاني

(فندق الجارتر، يدخل فولسطاف ويستول)

فولسطاف : لن أقرضك فلساً واحداً.

يستول : وإذن تغدو الدنيا في عيني محارة

وبسيفي أفتحها عنوة!

فولسطاف : ولا فلس! لقد تغاضيت يا سيد عن استغلالك لسمعتي، ومارست

الضغط على أصدقائي الخلاء حتى يتنازلوا عن دعواهم ضدك ٥

أنت ورفيقك نيم، ثلاث مرات، ولولا وساطتي لرموا بكما وراء

القضبان كزوج من القردة المشاكسة. وسوف يلقي بي في جهنم

لقاء ما أقسمت عليه من الأيمان للسادة من أصدقائى، زاعماً أنكما
جنديان صالحان ورجلان شجاعان. وعندما فقدت السيدة بريدجيت ١٠
مقبض مروحتها الثمين حلفت لها بشرفى إنك لم تسرقه.

بيستول : ألم تأخذ نصيبك؟ ألم أعطك خمسة عشر بنساً؟

فولستاف : هذا منطقى يا أيها الوغد ويمليه العقل! هل كنت تظن أننى أخاطر ١٥

بدخول جهنم مجاناً؟ وباختصار، لا تتعلق بعد اليوم بى، فلست

بالمشقة المناسبة لك. اذهب، فلديك الجماهير التى تندس فيها

وتقطع جيوب الناس بمديتك! اقصد مجمع النشالين الذى تنتمى

إليه! هل ترفض أيها الوغد توصيل رسالة لى؟ هل تتعلل بشرف

تزعمه لنفسك؟ أنت؟ أنت يا صاحب الدناءة التى لا حدود لها! ٢٠

إن طردك أقل ما يمكن أن أفعله للحفاظ على سمعتى وشرفى!

نعم! أعترف أننى قد أغض الطرف أحياناً عن خشية الله، وأخفى

شرفى تحت قناع الحاجة، فألجأ إلى الغش والخداع والتحايل!

ولكنك أيها الوغد تُلْبِسُ أسمالك البالية، وملامح القطط الجبلية ٢٥

فى وجهك، وألفاظ الخمارات فى حديثك، وإيمانك التى تَصُكُّ

السمع، ثوباً من الشرف الزائف! وإذا بك ترفض طاعتي! أنت!

بيستول : سلَّمتُ لك بهذا! ماذا تريد من رجل أكثر من هذا؟

(يدخل رويين)

روبين : سيدى! جاءت امرأة تريد أن تحدثك. ٣٠

فولسفاف : دعها تدخل.

(تدخل السيدة كويكلى)

كويكلى : صباح الخير لسعادتك.

فولسفاف : صباح الخير أيتها الزوجة الصالحة!

كويكلى : لست كذلك بعد إذن سعادتك!

فولسفاف : أيتها الأنسة الكريمة إذن! ٣٥

كويكلى : إني آنسة أقسم بحياتي

وكوآلدتى ساعة ميلادى

فولسفاف : صدقتك فيما أقسمت عليه.. فلماذا جئت إلى؟

كويكلى : هل تسمح لى سعادتك بكلمة أو كلمتين؟

فولسفاف : بل ألفين أيتها المرأة الجميلة - وسوف أصغى لك. ٤٠

كويكلى : إني أتحدث يا سيدى عن امرأة، هى مدام فورد - أرجو أن تقترب

قليلاً منى - وأنا نفسى أقيم مع سيدى الدكتور كايوس -

فولسفاف : أكملى كلامك. كنت تتحدثين عن مدام فورد - ٤٥

كويكلى : ما تقوله سعادتك صحيح تماماً - أرجو سعادتك أن تقترب منى،

فى هذه الناحية.

فولسفاف : لا أحد يسمعنا يؤكد لك - هذان من رجالى، من رجالى.

كويكلى : من رجالك حقاً؟ فليباركهما الله ويجعلهما من عباده الصالحين. ٥٠

فولسطاف : تكلمى! كنت تتحدثين عن مدام فورد. ما شأنها؟

كويكلى : طبعاً يا سيدى، إنها امرأة صالحة - يا ربى يا ربى! إن سعادتك

فاسق! أقصد، فليغفر الله لك، ولنا جميعاً، أدعو الله - ٥٥

فولسطاف : مدام فورد، قولى، ما شأن مدام فورد؟

كويكلى : أقسم لك، وقصارى القول أنك أذهلتها ذهول النشوة! لم يستطع

أفضل رجال البلاط، عندما كانت احتفالات البلاط تعقد فى

وندسور، أن يصلوا بها لهذه النشوة! كان من بينهم فرسان،

ولوردات، وسادة أشراف، يأتونها فى عرباتهم، وأؤكد لك، عربة ٦٠

وراء عربة، ورسالة وراء رسالة، وهدية وراء هدية، يضوع شذاها،

وكلها بأريج المسك، وكلهم يرتدون ملابس البلاط القشبية، من

الحرير والذهب، ويتحدثون بلغة راقية منمقة، تزخر بأرشق

العبارات وأجملها مما يُسَكَّرُ ويحلو فى الأذن، ومما يقدر أن يظفر ٦٥

بقلب أى امرأة. ولكنهم، وأؤكد لك، لم يفوزوا بنظرة واحدة من

عينها! ولقد وهبى أحدهم هذا الصباح عشرين درهماً على كل

درهم منها صورة الملاك، ولكنى أتحدى كل هذه الدراهم

بملائكتها وأرفض أن أسعى فى أمر ما إلا إن زانه الشرف. وأؤكد ٧٠

لك، لم يفلح أحدهم فى إقناعها بأن تمس بشفتيها كأساً مع

أعظمهم، مع أنه كان من بينهم 'إيرلات' وفرسان كبار
متقاعدون، ولكنهم، أؤكد لك، كانوا يستوون فى نظرها.

فولسٹاف : ولكن ماذا تريد أن تقول لى؟ أرجو الاختصار أيتها 'الرسول' ٧٥
الصالحة!

كويكلى : فعلاً. تلقت رسالتك، وتشكرك عليها ألف مرة، وتحيطك علماً
بأن زوجها لن يكون فى منزله ما بين الساعة العاشرة والحادية
عشرة. ٨٠

فولسٹاف : العاشرة والحادية عشرة!

كويكلى : نعم بالحق! وعندها تستطيع أن تأتى لتشاهد الصورة التى تقول
إنك تعرفها. ولن يكون زوجها الأستاذ فورد فى المنزل. مسكينة
هذه المرأة الرقيقة! إنها تحيا حياة بائسة معه، فهو رجل شديد
الغيرة، وهى تعيش حياة بالغة التعاسة معه، تلك الكريمة ٨٥
السمحة.

فولسٹاف : العاشرة والحادية عشرة! أبلغى سلامى يا امرأة إليها، ولن أخلف
موعداً.

كويكلى : هذا جميل! ولكن لدى رسالة أخرى لسعادتك. إذ إن مدام بيدج ٩٠
ترسل لك أزكى تحياتها أيضاً. ودعنى أقول لك فى أذنك إنها
زوجة فاضلة مهيبة، وامرأة - أؤكد لك - تواظب على الصلاة

صباحًا ومساءً، ولا تفوقها امرأة أخرى فى وندسور، مهما تكن.

وقد طلبت منى أن أقول لسعادتك إن زوجها نادرًا ما يغيب عن ٩٥
المنزل، ولكنها ترجو أن تحين اللحظة المناسبة. لم أعرف فى
حياتى امرأة تهيم هذا الهيام برجل - وأعتقد جازمة أنك تستخدم
تعويذات سحرية. نعم حقًا!

فولسٹاف : قطعًا لا! فليست لدى أساليب سحر باستثناء جاذبية محاسنى

وشمائلى الفضلى. ١٠٠

كويكلى : بارك الله فيك عليها.

فولسٹاف : ولكن أرجوك أخبرينى: هل أفضت مدام فورد ودام بيدج
لبعضهما البعض بحبهما لى؟

كويكلى : يا ربى! لا يا سيدى! أنت هازل لا شك! إنهما تتمتعان بالذكاء ١٠٥

واللباقة فى نظرى! وهذا محال، ولكن مدام بيدج ترجو أن

ترسل إليها خادمك الصغير، بحق الحب، فزوجها يحبه إلى

أقصى درجة، والحق أن الأستاذ بيدج رجل شريف، ولا تجارى

مدام بيدج امرأة أخرى فى وندسور كلها، فيما تعيش فيه من ١١٠

النعيم، إذ تفعل ما تشاء وتقول ما تشاء، وتتولى الشؤون المالية

كلها، وتنام وقتما تحب وتصحو وقتما تريد، وكل شىء يسير

وفق هواها، وما أجدرها بذلك حقًا، فإن كانت فى وندسور

امراة عطوف، فإنها هي. لابد أن ترسل لها خادمك الصغير، لا

مفر من ذلك. ١١٥

فولسطف : إذن سأرسله.

كويكلي : وإذن عليك بهذا! وافهمنى، لك أن تستخدمه وسيطاً بينكما،

واتخذ فى ذلك على أية حال كلمة سر، حتى يحيط كل منكما بما

يراه الآخر دون أن يفهم الغلام أى شىء. فليس من الخير ١٢٠

للأطفال أن يعرفوا الخبث. أما الكبار فلديهم القدرة على التمييز،

كما تعرف، وهم يعرفون أحاييل هذه الدنيا، كما يقال.

فولسطف : مع السلامة. أبلغنى سلامى إليهما معاً. خذى هذه النقود، ولكنى

مدين لك بالمزيد. قم يا غلام فاذهب مع هذه السيدة. هذه الأنباء ١٢٥

شتت فكرى.

(تخرج السيدة كويكلي مع روبين)

بيستول : هذى الداعرة رسولاً أرسله ربُّ الحب!

فأنشرْ أشْرِعتْكَ واتَّبِعْهَا! وارْفَعْ أَسْتَاراً تَحْمِيكَ مِنَ الطَّلَقَات!

أَطْلِقْ نِيرَانَ الْمِدْفَعِ! فَسَاحْظَى بِالْمَرْكَبِ أَوْ فَلْيَسْتَلِجِ الْيَمَّ الْكُلَّ!

(يخرج بيستول)

فولسطف : أهذا ما حدث حقاً يا جون الهرم؟ واصل السعى إذن! فسوف ١٣٠

أحترم جسدك العجوز أكثر مما كنت أحترمه. أما زالت النساء

تراك مطمئناً؟ أما زلت بعد إنفاق هذه النقود كلها قادراً على الفوز؟

يا جسدی الجمیل أشکرك! فليقولوا إنه خلق غليظاً - ما دام قادراً

١٣٥

على النجاح! لا يهم!

(يدخل باردولف)

باردولف : سيدی سير چون، بالباب رجل يدعى السيد بروك، ويود أن

يحادثك، وأن يتعرف عليك - وقد أرسل لسعادتك هذا الصبح

من النبيذ الإسباني.

١٤٠

فولسطف : اسمه بروك؟

باردولف : نعم يا سيدی.

فولسطف : اسمح له بالدخول.

(يخرج باردولف)

أمثال بروك هذا موضع ترحيب لدى، ما داموا يفيضون بمثل هذا

الشراب! آها ها! يا مدام فورد ويا مدام بيدج، هل نجحت في

١٤٥

صيدكما؟ انطلق إذن! تقدم!

(يدخل فورد متكرراً باسم بروك، ويقدمه باردولف)

فورد : بارك الله فيك يا سيدی.

فولسطف : وأنت يا سيدی. تريد محادثتي؟

فورد : إني تجاسرت فأنتيك فجأة دون إخطار سابق.

فولسطاف : مرحبا بك. ماذا تبغى؟ انصرف الآن أيها الساقى. ١٥٠

(يخرج باردولف)

فورد : إنى سيد من ذوى الأملاك، وأنفقت الكثير. واسمى بروك.

فولسطاف : يسرنى يا سيد بروك الكريم أن أوثق صلتى بك. ١٥٥

فورد : بل أنا الذى أطلب ذلك يا سير چون الكريم. لن أكلفك أية

نفقات، فأنا أقدرُ على إقراض المال منك، وهو ما أريدك أن

تفهمه، وهو ما شجعنى إلى حد ما على هذا التطفل الغريب،

فالناس تقول إن سبق المال خطاك عبْدَ لك كل السبل! ١٦٠

فولسطاف : المال محارب صنيديد يا سيدي ولا يتوقف عن الزحف.

فورد : والحق أن معى كيسًا من النقود يشغل كاهلى. فلو ساعدتنى فى

حملة، يا سير چون، خذه كله أو خذ نصفه، كيما تريحنى من

ثقله.

فولسطاف : لا أدرى يا سيدي ما الذى يؤهلنى لوظيفة 'الحمال' لديك! ١٦٥

فورد : سوف أخبرك يا سيدي، إن صبرت واستمعت إلىّ.

فولسطاف : تكلم يا سيد بروك الكريم. يسرنى أن أكون خادمك.

فورد : سيدي. أسمع أنك علامة - لن أطيل القول - ولطالما سمعت ١٧٠

بك، وإن لم تيسر الوسائل التى تمكتنى من تحقيق رغبتى فى

التعرف إليك، ولسوف أبوح لك بشيء أفصح به عن النقص

الذى يعينى. ولكن، يا سير جون الكريم، إذا نظرت بإحدى
عينيك إلى حماقاتى، أثناء سردى لها، فانظر بالعين الأخرى إلى ١٧٥
سجل حماقاتك أنت، حتى تخفف من حدة تقريعك لى، ما دمت
أنت نفسك تعرف سهولة الوقوع فى الخطأ.

١٨٠ **فولسطف :** جميل، جميل. استمر.

فورد : فى هذه البلدة امرأة كريمة المحتد، واسم زوجها فورد.

فولسطف : وبعد؟

فورد : أعشقها من زمن بعيد، وأعترف لك أننى منحتها الكثير، وكنت
أتابعها والاحقها بصبايتى، وأغتم كل فرصة للقائها، بل وكنت ١٨٥
أنفق المال على أوهى المناسبات التى تتيح لى، ولو بصعوبة، أن
أراها، ولم أكتف بشراء الهدايا الكثيرة لها، بل قدمت الهدايا
السخية للكثيرين حتى أعرف ما تود أن يُهدى إليها. وباختصار
لاحقَّتها مثلما لاحقنى حبها، وهو الذى استغل جميع الفرص ١٩٠
الممكنة. وإذا كنت أستحق مكافأة ترضى القلب أو حتى لقاء ما
أنفقته من مال، فإننى خرجت خاوى الوفاض، إلا إن كانت
الخبرة التى اكتسبتها جوهرة، اشتريتها بثمان باهظ لا يُقدَّر، وهو
١٩٥ ما علمنى أن أقول:

رَبُّ الْحُبِّ إِذَا لَاحَقَهُ الْمَالُ يَفِرُّ كَظِلٍّ مَوْهُومٍ
وَيُلَاحِقُ مَنْ يَهْرُبُ مِنْهُ وَيَفِرُّ إِذَا لَاحَقَهُ الْمَحْرُومُ

فولسطاف : أفلم تتلق وعداً منها بالوصال؟ ٢٠٠

فوردي : إطلاقاً!

فولسطاف : فهل ألححت عليها كي تحقق غايتك؟

فوردي : إطلاقاً!

فولسطاف : ماذا كان نوع حبك إذن؟

فوردي : مثل بيت جميل بُنى على أرض رجل آخر، وهكذا فقدت منزلى ٢٠٥

حين أخطأت فى اختيار مكان البناء.

فولسطاف : ولماذا أفضيت إلى بهذا؟

فوردي : ما دمت صرحت لك بذلك فقد أفضيت إليك بكل شيء، إذ

يقول البعض إنها تبدى العفة فى صحبتى فقط، ولكنها تتوسع فى ٢١٠

المرح والملاعبة فى أماكن أخرى بحيث تسمح بتفسيرات خبيثة

لسلووكها. وهكذا يا سير جون، إليك لب غايتى من لقاءك:

فأنت سيد شريف المحتد، كريم النشأة، لبق الحديث، متصل

بالعظماء، تحظى بالاحترام لمكانتك وشخصك، ومُعترفٌ لك ٢١٥

بين الجميع بالتفوق فى فن الحرب، وآداب البلاط الملكى، وفروع

العلم والمعرفة -

فولسطاق : على رسلك يا سيدى!

فورد : صدقنى، فأنت تعرف صحة ما أقول. (مشيراً إلى كيس النقود) ها ٢٢٠

هو ذا المال! أنفقه! أنفقه وأنفق المزيد! أنفق كل ما لدى، ولا

أريد فى مقابل ذلك غير بعض من وقتك، تستطيع فيه محاصرة

عفة زوجة فورد بجنود الحب والغرام. استخدم فن الهوى فى

خطب ودها حتى تستسلم لك. فإن كانت سوف تقبل رجلاً ما ٢٢٥

فسوف تكون أقرب الجميع إلى الفوز بها.

فولسطاق : وكيف يتفق غرامك المشبوب مع فوزى أنا بما تريد الاستمتاع به؟

أظن أنك وصفت لنفسك دواءً غير ناجع على الإطلاق. ٢٣٠

فورد : كلا! أرجوك افهمى مرمى. إنها تتحصن الآن بحصن سمعة

الشرف والعفة، إلى الحد الذى يمنع النقص الذى أحسه فى نفسى

من الإفصاح عن ذاته، كأنها الضوء الباهر الذى يمنع العين من

التحديق فيه. أما إذا وقع فى يدى دليل على عكس ما تزعمه،

فسوف تجد رغباتى الشواهد والحجج التى تتيح لها الإفصاح عن ٢٣٥

ذاتها، وعندها أستطيع إخراجها من حصن طهارتها، وصيت

عفتها، وقسم الوفاء الذى أقسمته عند زواجها، وألف حصن آخر

يقوم الآن فى وجهى منيعاً صامداً. ما قولك فى هذا يا سير جون؟ ٢٤٠

فولسطاق : يا سيد بروك! اسمح لى أولاً بحرية إنفاق مالك. وأعطنى ثانياً

يدك! وأخيراً، أقسم لك بكرم محتدى إنك سوف تستمتع بزوجة

فورد إذا كنت تريد ذلك.

فورد : شكراً سيدى الكريم!

فولسلاف : أؤكد لك ذلك. ٢٤٥

فورد : لن يعوزك المال يا سير چون، فلسوف يتاح لك.

فولسلاف : لن تعوزك مدام فورد يا سيد بروك، فلسوف تتاح لك. ولسوف

أكون معها، ولا بأس فى إخبارك بهذا، وفق الموعد الذى ضربته

لى بنفسها، فقبل أن تزورنى أنت بدقائق، رحلت من عندى

مساعدها أو وسيطتها. وأقول لك إننى ساكون معها ما بين ٢٥٠

الساعة العاشرة والحادية عشرة، فى تلك الساعة لن يكون زوجها

الوغد الغيور الحقير فى المنزل. أرجو أن تزورنى فى المساء حتى

تعرف ماذا فعلت.

فورد : معرفتك نعمة مباركة. هل تعرف فورد يا سيدى؟ ٢٥٥

فولسلاف : فليذهب فى داهية، ذلك الوغد المسكين الديوث! كلا لا أعرفه!

ولكنى أسىء إليه حين أقول إنه مسكين: إذ يقولون إن الوغد

الغيور الديوث لديه تلال من النقود، ولهذا تحلو زوجته فى عينى.

وسوف أستخدمها مفتاحاً لخزائن هذا الديوث الوغد، وذلك غاية ٢٦٠

مسعى وحصاد جهدى.

فورد : ليتك تعرف فورد يا سيدى حتى تتجنبه حين تراه.

فولسطف : فليذهب فى داهية، ذلك الوغد الحقيير البخيل! لسوف أرمقه بنظرة

مخيفة يطير لها صوابه، وأرهبه بهذه العصا التى أمسكها، وسوف ٢٦٥
أرفعها عاليًا كالشهاب فوق قَرْنَى الديوث. تأكد يا سيد بروك أننى
سوف أهزم ذلك الفلاح، وأنتك سوف تضاجع زوجته. أقدم إلى
فى بداية المساء. إن فورد وغد، وسوف أضيف صفة الديوث
إليه. وهكذا يا سيد بروك سوف تجده وغداً وديوثاً. تعال إلى فى ٢٧٠
بداية المساء.

(يخرج فولسطف)

فورد : ما هذا الأثيم الشهوانى الملعون؟ إن قلبى يكاد ينفطر جزعاً. من

ذا الذى يقول إن غيرتى طائشة؟ لقد أَرْسَلْتُ زوجتى إليه، وتحدد
الموعد، واتفقا على اللقاء، فهل كان ذلك يدور بخلد إنسان؟ هل
ترى جحيم من تخونه زوجته؟ لسوف يُدَنَسُ فراشى، وتُنَهَبُ ٢٧٥
خزائنتى، وتُدَمَّرُ سمعتى؛ ولا يقتصر إيذاى على هذه الشرور، بل
تعداه إلى وصفى بأقذع الصفات، ومن فم الذى يسىء إلى هذه
الإساءة. وأية صفات وأسماء! إن اسم الشيطان المدعو 'أمامون'
أخف وقعاً، واسم إبليس نفسه لا بأس به، و'بارباسون' اسم ٢٨٠
مقبول، فهذه ألقاب شياطين، أو أسماء شياطين. ولكن ديوث؟

ديوث! إن إبليس نفسه لا يوصف هذا الوصف! إن بيدج حمار،
 حماراً، أَغَشَتِ الثَّقةُ المفرطةُ عينيه. إنه يصّر على أن يَأْتَمَنَ زوجته،
 يصّر ألا يغار عليها! والأيسر على أن آمن على الزبد فى يد ٢٨٥
 الفلمنكى، أو على الجبن فى يد السير هيو الويلزى، أو على
 الخمر فى أيدى الأيرلندى، أو أَتَمَنَ لصاً على حصانى إن أراد
 أن يأخذه للتريض، من أن أَتَمَنَ زوجتى على نفسها. فحين تخلو
 إلى نفسها تشرع فى التخطيط فالتفكير فالتدبير، وما يجول بخاطر ٢٩٠
 المرأة لابد لها من تنفيذه! قد يكون وبالأعلى عليها لكنها لابد أن
 تنفذه! الحمد لله أنى غيور! الموعد فى الحادية عشرة - سَاحُولُ
 دون وقوع المحذور، وأفضح زوجتى وأنتقم من فولسطاق
 وأضحك على بيدج. لابد أن أتحرك الآن. والأفضل لى أن أبكر
 بثلاث ساعات من أن أتأخر دقيقة واحدة. تباً لذلك تباً تباً! ٢٩٥
 ديوث ديوث ديوث!

(يخرج فوراً)

المشهد الثالث

(المنظر - حقل بالقرب من وندسور، يدخل الدكتور كايوس مع رجبى)

كايوس : يا جون رَجَبى!

- رجبى** : سيدى!
- كاىوس** : كم الساعة يا چون؟
- رجبى** : لقد فات يا سيدى الموعد الذى حدده السير هيو للقاء! ٥
- كاىوس** : أقسم لقد نجا من الموت بعدم الحضور. لقد أحسن قراءة الصلوات من الكتاب المقدس فتخلف. أقسم يا چون أن هلاكه محتوم لو حضر.
- رجبى** : هذه حصافة منه يا سيدى، فهو واثق من قتلك إياه لو حضر. ١٠
- كاىوس** : أقسم إننى حين أقتله سيكون أشد موتاً من سمكة الرنجة! سُلّ سيفك يا چون، سأريك كيف أقتله.
- رجبى** : للأسف يا سيدى! لا أعرف المبارزة!
- كاىوس** : سُلّ سيفك أيها الخيث.
- رجبى** : ارجع يا سيدى فقد أتى الناس. ١٥
- (يدخل شالو، ويدج، وصاحب الفندق، وسلندر)
- صاحب الفندق** : بارك الله فيك أيها الطبيب المرح!
- شالو** : فليحفظك الله أيها الطبيب العظيم كاىوس.
- يدج** : مرحى أيها الطبيب العظيم.
- سلندر** : طاب صباحك يا سيدى!
- كاىوس** : ما الذى أتى بكم جميعاً.. واحد اثنين ثلاثة أربعة؟ ٢٠

صاحب الفندق : أتينا لنشهدك تقاتل، لنشهدك وأنت تطعن من الأمام ومن الجنب، ونشهدك تحاور هنا وهناك، ونشهد ضرباتك المباشرة والعكسية، ونشهد مهارتك فى تفادى الضرب، وفى الطعن من أعلى. هل مات أيها الحبشى؟ هل مات يا فرنسى؟ هل مات يا أسكليبيوس، رب الطب؟ يا جالينوس النطاسى؟ يا قلب شجرة ٢٥ الخمآن؟ هل مات يا من يفحص البول؟ هل مات أيها الظريف؟

كايرس : أقسم إنه أجبن كاهن وغد فى العالم، إذ لم يُرِنى وجهه.

صاحب الفندق : أنت ملك قشتالة المختص بالبول! أنت هكتور اليونانى يا ٣٠ ولدى!

كايرس : أرجو أن تشهدوا أننى انتظرت - وأنتم ستة أو سبعة - ساعتين أو ثلاثاً - ولم يحضر.

شالو : إنه أشد حكمة منك، يا سيدى الطبيب، فهو يشفى الأرواح ٣٥ وأنت تشفى الأجساد، فإذا تقاثلتما كتتما تتكران لطبيعة مهنتيكما. أليس هذا صحيحاً يا سيد بيدج؟

بيدج : يا سيد شالو! لقد كنت أنت نفسك مقاتلاً عظيماً، وإن غدوت الآن رجل سلام. ٤٠

شالو : أقسم يا سيد بيدج، إننى رغم تقدمى فى السن، ورغم عملى

من أجل السلام والصلح الآن، كلما شاهدت سيفًا مسلولا
 أحسست بأصابعي تدفعني إلى سل سيفي ومقارعتي. ورغم أننا
 قضاة وأطباء ورجال كنيسة يا سيد بيدج، فإن في أعماقنا بقايا
 حمية الشباب، ونحن بشر يا سيد بيدج.

٤٥

بيدج : صحيح يا سيد شالو.

شالو : هذا ما ثبتت صحته يا سيد بيدج. والآن يا كايوس، يا سيدي
 الطيب، لقد جئت لأعود بك إلى منزلك. إنني أقسمت على
 العمل في سبيل السلم، ولقد أثبت أنك طيب حكيم، مثلما
 أثبت السير هيو أنه رجل كنيسة حكيم صبور. لا بد أن تذهب
 معي يا سيدي الطيب.

صاحب الفندق : عفواً يا ضيفنا القاضى. كلمة معك يا مسيو 'الماء الوهمى'.

كايوس : 'الماء الوهمى' ؟ ما معنى ذلك؟

٥٥

صاحب الفندق : 'الماء الوهمى' بالإنجليزية تعبير عن الشجاعة يا ظريف.

كايوس : أقسم إذن أن لدى من 'الماء الوهمى' قدر ما يتمتع به أى
 شجاع إنجليزى! ذلك القس.. الكلب الحقير الخسيس! أقسم
 إننى سأقطع أذنيه.

صاحب الفندق : لسوف يقلم أظفارك فى لمحة عين يا ظريف.

٦٠

كايوس : 'يقلم أظفارى' ؟ ما معنى هذا؟

صاحب الفندق : معناه أنه سوف يقدم لك تعويضاً.

- كايوس : أقسم إننى أنتظر أن يقلم أظفارى، وأقسم أنه لا بد من ذلك.
- صاحب الفندق : وسوف أحفره على ذلك أو فليذهب للشيطان. ٦٥
- كايوس : أشكرك على ذلك.
- صاحب الفندق : واسمع يا ظريف - ولكن اذهب أولاً يا سيدى الضيف، مع السيد بيدج والفارس سلندر أيضاً إلى فروجمور، من خلال المدينة.
- بيدج : (جانباً إلى صاحب الفندق) هل السير هيو هناك؟ ٧٠
- صاحب الفندق : (جانباً إلى بيدج) إنه هناك. فانظروا حالته ومزاجه، وسوف أجيء مع الطبيب من خلال الحقول. معقول؟
- شالو : (جانباً إلى صاحب الفندق) وهو كذلك.
- بيدج :
- وشالو
- وسلندر : إلى اللقاء يا سيدى الطبيب الصالح.
- (يخرجون، باستثناء صاحب الفندق، وكايوس ورجبى) ٧٥
- كايوس : أقسم إنى سوف أقتل الكاهن، فقد حاول التوسط للقرود عند الأنسة آن بيدج.
- صاحب الفندق : فليمت! أما الآن فأريدك ألا تجزع، بل أن تصب الماء البارد على غضبك، وأن تأتى معى من خلال الحقول إلى فروجمور،

حيث أجعلك ترى الأنسة آن ييدج، إذ إنها تحضر الآن مأدبة ٨٠
 فى منزل ريفى، وهناك تستطيع أن تخطبها بنفسك. وهكذا
 نجد الفريسة! موافق؟

كايرس : أقسم إننى أشكرك على هذا! أقسم إننى أحبك، وسوف آتى
 لك بالعديد من التزلاء يا صاحب الفندق الصالح، من
 الإيرلات والفرسان واللوردات والأشراف ممن أتولى علاجهم. ٨٥

صاحب الفندق : ولقاء هذا ساكون خصماً لك عند آن ييدج. هل يرضيك هذا؟

كايرس : أقسم لقد أحسنت. فكرة طيبة.

صاحب الفندق : فلنذهب إذن.

كايرس : سر خلفى يا جون رَجَبى.

(يخرجون)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(المنظر، حقل بالقرب من فروجمور، يدخل السير هيو إيفانز مع

سيميل)

إيفانز : أرجو منك يا خادم السيد سلندر الكريم، يا صديقي سيميل، أن

تقول لى أين بحثت عن السيد كايوس، الذى يسمى نفسه دكتوراً

فى الطب؟

سيميل : الحق أننى بحثت فى طريق منتزه وندسور الصغير، وطريق منتزه ٥

وندسور الكبير، وطريق وندسور العتيقة، وكل الطرق ما عدا

طريق البلدة.

إيفانز : إذن أصرُّ على أن تبحث عنه فى ذلك الطريق.

سيميل : أفعل يا سيدى. ١٠

(يتنحى جانباً على المسرح ليرقب الطريق)

إيفانز : فليبارك المسيح روحى، ما أشد الغضب بنفسى، وأشد اضطرابى

وقلقى! لسوف يسعدنى أن يكون قد خدعنى. ما أشد حزنى!

سأضرب رأس هذا الوغد بوعاء البول حين تسنح لى الفرصة.

بارك الله روحى! ١٥

(يغنى)

وَعِنْدَ جَدَّاءِ رَقْرَاقَةٍ ذَاتِ شَلَّالَاتٍ
 وَيُنْشِدُهَا الطَّيْرُ أَنْغَامَهُ الْمُرْسَلَاتِ
 سَتَّرَعُ أَحْوَاضَ وَرْدٍ لَنَا فِي الرَّيِّعِ
 وَنَجْنِي مِنَ الزَّهْرِ أَلْفًا شَذَاهَا يَضُوعُ
 وَعِنْدَ جَدَّاءِ رَقْرَاقَةٍ --

٢٠

رحمة بي يا إلهي، إذ يكاد يغلبني البكاء.

(يغنى)

وَيُنْشِدُهَا الطَّيْرُ أَنْغَامَهُ الْمُرْسَلَاتِ
 وَعِنْدَ جَدَّاءِ بَابِلَ كُنْتُ جَلَسْتُ -
 مِنَ الزَّهْرِ أَلْفَ شَذَاهَا يَضِيعُ.
 وَعِنْدَ جَدَّاءِ رَقْرَاقَةٍ -

٢٥

سيميل : ها هو ذا قادم من ذلك الطريق يا سير هيو.

إيفانز : مرحباً به.

(يغنى)

وَعِنْدَ جَدَّاءِ رَقْرَاقَةٍ ذَاتِ شَلَّالَاتٍ -

ألا فليحق الله الحق! ماذا في يده من السلاح؟

سيميل : ليس في يده سلاح يا سيدى. وبصحبه سيدى الأستاذ شالو،

وسيد آخر. إنهم قادمون من فروجمور، عبر الحاجز بين ٣٠

المزرعتين، من هنا.

إيفانز : أعطنى سترتى أرجوك - أو أبقها فى يدك الآن.

(يدخل بيدج وشالو وسلندر)

شالو : كيف حالك أيها الأستاذ الكاهن؟ عم صباحًا يا سير هيو الكريم. ٣٥

(يرى أن إيفانز ينظر فى الكتاب المقدس) لا يمكن أن يتعد

المقامر عن النرد ولا التلميذ المجتهد عن كتابه! رائع!

سلندر : ما أحلاك يا آن بيدج!

بيدج : بارك الله فيك يا سير هيو الصالح.

إيفانز : بارك الله فيكم جميعًا برحمته! ٤٠

شالو : عجبًا! أتجمع بين السيف والكتاب المقدس؟ هل تدرسهما معًا يا

أستاذنا الكاهن؟

بيدج : وتستمسك بالشباب فتكتفى بالصدر والسروال فى هذا اليوم البارد

الرطب؟

إيفانز : لذلك أسباب وعلل! ٤٥

بيدج : جئناك للقيام بمساع حميدة يا أستاذنا الكاهن.

إيفانز : هذا جميل، وما هى؟

بيدج : فى الطريق إلينا سيد مُبَجَّلٌ إلى أقصى حد، ومن المحتمل أنه قد

- لقى إساءة من شخص ما، فخرج عن وقاره ونقد صبره بصورة لا
 ٥٠ مثل لها.
- شالو : لقد عشت ثمانين عامًا وأكثر ولم أسمع في حياتي عن رجل
 يتمتع بمثل مكانته ووقاره وعلمه ويخرج عن طوره إلى هذا الحد.
- إيثانز : وما هذا الرجل؟ ٥٥
- بيدج : اعتقد أنك تعرفه! إنه الأستاذ الدكتور كايوس، الطبيب الفرنسي
 الشهير!
- إيثانز : فَلْتَكُنْ مشيئة الله وليفرج الهم عن قلبي! كأنكم ذكرتم لي 'طبيخ
 علس'!
- بيدج : لماذا؟ ٦٠
- إيثانز : لأنه لا يعرف أبقراط أو جالينوس، وهو إلى جانب ذلك وغد -
 بل وغد جبان إلى أقصى حد.
- بيدج : أؤكد لكم أنه الرجل الذي يريد الطبيب أن يبارزه!
- سلندر : ما أحلاك يا آن بيدج! ٦٥
- شالو : يبدو ذلك من السيف في يده (مشيرًا إلى إيثانز)
- (يدخل كايوس مع صاحب الفندق وخلفهما رجبي)
- افصلوا بينهما! ها هو ذا الدكتور كايوس!
- (يواجهان بعضهما البعض للمبارزة)

- بيدج** : لا أيها الكاهن الصالح! أغمد سيفك.
- شالو** : وأنت كذلك أيها الطبيب الصالح!
- صاحب الفندق** : انزع سيفيهما ودعهما يتحاوران. فليمزقا أوصال لغتنا ٧٠
الإنجليزية بدلاً من أوصالهما!
- كايرس** : اسمح لى أن أقول كلمة فى أذنك. لماذا رفضت ملاقاتى؟
- إيفانز** : أرجو أن تصبر قليلاً! وسوف أجيبك بعد قليل!
- كايرس** : (بصوت عال) أقسم إنك جبان، وكلب حقير وقرود سخيف! ٧٥
- إيفانز** : (جانباً إلى كايوس) أرجوك! لا تجعلنا هزأة ومثارة سخرية الجميع! فأننا أود صداقتك وسوف أقدم التعويض اللازم بصورة ما لترضيته. (بصوت عال) أقسم إنى سوف أصك رأسك الخبيثة بوعاء البول!
- كايرس** : يا للشيطان! اسمع يا جون رجبى. اسمع يا صاحب الفندق.. ٨٠
اشهدا معى! أفلم أنتظرة حتى أقتله؟ ألم أنتظره فى المكان الذى حذدته له؟
- إيفانز** : اسمعنى الآن بحق دينى المسيحى: هذا هو المكان المحدد، وسوف أقبل حكم صاحب الفندق.
- صاحب الفندق** : صمماً أقول أيها الويلزى وأيها الفرنسى! أنت يا من تداوى الأرواح وأنت يا من تداوى الأبدان. ٨٥

كايوس : هذا رائع . ممتاز .

صاحب الفندق : صمًا أقول واستمعًا إلى... أنا صاحب فندق الجارتر! هل أنا ٩٠

رَجُلٌ سياسة؟ هل أتمتع بالدهاء؟ هل أنا مكيا فيلى؟ هل

أخسر طبيبي؟ لا! إنه يصف لي الأدوية والمُليّنات. هل أخسر

كاهنى؟ قسيسى وصديقى السير هيو؟ لا! إنه يقدم لي الأمثال

وينهانى عما يغضب الله (إلى كايوس) أعطنى يدك أيها

المداوى الأرضى، هكذا (إلى إيفانز) أعطنى يدك أيها المداوى ٩٥

السماوى، هكذا. يا أيها العالمان، لقد خدعتكما معًا،

ووجهتكما إلى مكانين مختلفين. لقد أثبت كلٌ منكما شجاعته

وخرجَ سليمًا مُعافى، وليكنِ النيذُ الإسبانى المُحلّى قضيتنا

الآن! هيا خذوا سيفيهما فارهنوهما! وأتبعونى يا أهل السلم، اتبعونى! ١٠٠

(يخرج صاحب الفندق)

شالو : أشهد الله أن صاحبَ الفندقِ مجنون! هيا نلحق به يا سادة! هيا.

سلندر : ما أحلاك يا آن بيدج!

(يخرج شالو، وسلندر، وبيدج)

كايوس : تُرانى فهمتُ ما حدث؟ تُراك هزئتِ بنا وضحكت علينا معًا؟ ١٠٥

إيفانز : لا بأس! لقد اتَّخذنا مادةً لسخريته. إنى أودُّ مصادقتك، ولندبرُ

معاً أحبولةً نتقمُ بها من هذا الكذاب الخداع الحقيقير، صاحب
الفندق.

كايس : من كل قلبى! قَسَمًا! لقد وَعَدَنى بأن يصحبنى إلى مكان آن بيدج، ١١٠
لكنه، وأقسم، خدعنى فى ذلك أيضاً.

إيفانز : لا بأس، سأقرعه على رأسه. هيا معى أرجوك.

(يخرجان)

المشهد الثانى

(المنظر - شارع بالقرب من منزل زوجة فورد، تدخل زوجة بيدج

وروين يسير أمامها)

زوجة بيدج : لا تتوقف أيها الشهم الصغير! لقد اعتدت السير خلف سيدك،
ولكنك تسير أمامى الآن! فأيهما تفضل؟ أن أتهدى بعينيك أم
تأمل عَقَبَى سيدك؟

رويين : أَفْضَلُ السير أمامكِ مثل الرجال على المسير خلفه مثل الأقرام. ٥

زوجة بيدج : آه منك يا أيها الغلام المداهن! لسوف تغدو إذن من رجال البلاط!

(يدخل فورد)

فورد : مَرَحَبًا بك يا مدام بيدج! إلى أين أنت ذاهبة؟

زوجة بيدج : بالحق يا سيدى لمقابلة زوجتك. أهى فى المنزل؟ ١٠

فورد : نعم وقد بلغ بها الملل من الوحدة حَدًّا يكاد يفقدها تماسكها!

وأظن أنه لو مات زوجاكما لتزوجتُما أنتما الاثنتين!

زوجة بيدج : قطعاً! من زوجين آخرين. ١٥

فورد : من أين أتيت بهذا الصغير الذى يشبه دوارة الريح الجميلة؟

زوجة بيدج : لا أعرف اسم الشخص الذى استأجره زوجى منه. ما اسم الفارس

الذى كنت تعمل عنده يا غلام؟

روبين : سير جون فولسطاق. ٢٠

فورد : سير جون فولسطاق؟

زوجة بيدج : نعم نعم! دائماً ما أنسى اسمه! شتان بينه وبين زوجى الكريم!

هل زوجتك حقاً فى المنزل؟

فورد : قطعاً. ٢٥

زوجة بيدج : اسمح لى بالذهاب يا سيدى فكلنى شوقاً لرؤيتها.

(تخرج زوجة بيدج مع روبين)

فورد : (وحده على المسرح) هل عند بيدج أى مخ؟ هل لديه أى عيون؟

هل يستطيع التفكير على الإطلاق؟ لا شك أن مخه وعينه فى

مبات! إذ لا يستعمل أيا منهما! ما أيسر أن يحمل هذا الغلام

رسالة لمسافة ثلاثين كيلو متراً مثلما يسهل على المدفع إصابة ٣٠

هدف مباشر على بعد ربع كيلو متراً! إنه (بتغاضيه) يزيد من أهواء

زوجته، ويشجعها على الخطيئة، ويتيح لها الفرصة! وما هى ذى
الآن فى طريقها إلى زوجتى ومعها غلام فولسطاف. إننى أسمع
هدير الرعد المنذر بالعاصفة! ومعها غلام فولسطاف! لقد دبرت
زوجتاناً خطة مسحوبة، وسوف تُلْقَى الخائتتان فى الجحيم معاً! ٣٥
لسوف أفاجئه وأضبطه متلبساً، وأُعَذِّبُ زوجتى، ثم أنزع عن وجه
مدام بيدج قناع الشرف المستعار الذى تتظاهر به، ثم أفصح بيدج
كاشفاً كيف تحول عامداً إلى ديوث يحمل قرنى الوعل أكتيون،
من فرط ثقته بزوجته، ولسوف يشجعنى ويؤيدنى كل جيرانى فيما ٤٠
انتويته من العنف. (تسمع دقات الساعة) أعلنت الساعة لحظة
البداية لى. وهى تدعونى إلى أن أفتش المنزل، وسوف أجِدُ فيه
فولسطاف. لسوف يمتدحنى الجميع ولن يسخروا منى، فالثابت
ثبات هذه الأرض أن فولسطاف موجودٌ فى منزلى. أذهب الآن.
(يدخل شالو، وبيدج، وصاحب الفندق،
وسلندر، وكايوس، وإيثانز، ورجبى)

الجميع : مرحباً بك يا سيد فورد. ٤٥

فورد : يا لها من عُصْبَةٍ كريمة! لدينا فى المنزل ما لذَّ وطاب فأرجوكم أن
تأتوا جميعاً معى.

شالو : لا بد أن أعتذر يا سيد فورد.

- سلندر** : وأنا كذلك يا سيدى. لقد ضربنا موعداً للعشاء مع الأنسة آن، ولن أخلف لها موعداً مهما أُعْطيتُ من مال. ٥٠
- شالو** : لقد أطلنا مكوثنا فى البلدة حتى ننتهى من خطبة الأنسة آن بيدج إلى ابن أخى سلندر. وسوف نتلقى الردَّ على طلبنا اليوم.
- سلندر** : أرجو أن أكونَ عند حُسنِ ظنك يا أستاذ بيدج.. يا من ستكون ٥٥ حَمًا لى!
- بيدج** : إنى راضٍ عنك يا سيد سلندر، وأوافق على الخطبة تمامًا. (إلى الدكتور كايوس) ولكن دَوَجَتى مُنَحَازَةٌ كُلُّ الانحياز إليك أيها الطبيب!
- كايوس** : أقسم إن هذا صحيح! والفتاة تحبنى، وهذا ما تقوله لى كويكلى، مدبرة منزلى.
- صاحب الفندق** : وما رأيك فى ذلك الشاب، السيد فتون؟ إنه يتوثب حماسًا ٦٠ ويجيد الرقص، وتزهو عيناه بلمعة الشباب، وينظم الشعر، ويتخير أفضل الألفاظ فى حديثه، ويفوح منه أريج الربيع، وسوف يفوز فى هذه المنافسة، بل لابد أن يفوز، فالفوز بُرْعُمٌ فى صدره لابد أن يفتح!
- بيدج** : لن يكون لك برضاى! قطعاً! فليس لذلك السيد الشريف مال،

وكان ملازمًا لصحبة الأمير المنفلت العيار ورفيقه بويتز. إن ٦٥
مكانته الاجتماعية أرفع مما يصلح لنا، وتربيته فى البلاط أعلى
مما يناسبنا! لا لا! لن أسمح له برتق الفتى فى ثروته بأصبع
مالى! إن كان يريد أن يتزوجها فليأخذها دون صدق العروس!
فمنح ذلك المال مرهون برضاى، ورضاي ليس من نصيبه. ٧٠

نورد : أرجوكم من كل قلبى أن يتفضل بعضكم بمصاحبتى إلى
المنزل لتناول العشاء. فلقد أعددت لكم إلى جانب الطعام
والشراب شيئاً من اللّهُو واللعب! سوف أريكم أحدَ عجائبِ
المخلوقات! لا بد أن تأتى معى يا سيدى الطبيب! وأنت يا
سيد بيدج، وأنت يا سير هيو!

شالو : إلى اللقاء إذن فيما بعد. وهيا بنا يا سلندر إلى منزل السيد ٧٥
بيدج حيث نتمتع بالمزيد من الحرية فى إتمام الخطبة.

(يخرج شالو وسلندر)

كايوس : عد إلى المنزل يا جون رَجَبى، وسوف أعود بعد قليل.

(يخرج رَجَبى)

صاحب الفندق : إلى اللقاء يا أحبابى. سوف أذهب إلى صاحبى الفارس الأمين
فولسطاف، وأشاركه النيذ الإسباني.

(يخرج صاحب الفندق)

فورد : (جانبا) أعتقد أنني سأشرب معه نبيذاً إسباني النعمات، وسوف ٨٠

أجعله يرقص عليها! (إلى الجميع) هل تفضلتم معي يا سادة؟

الجميع : هيا بنا حتى نرى عجائب المخلوقات!

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(المنظر - منزل الأستاذ فورد، تدخل زوجة فورد وزوجة بيدج)

زوجة فورد : أين أنت يا جون؟ أين أنت يا روبرت؟

زوجة بيدج : أسرع! أسرع! هل سلة الغسيل جاهزة؟

زوجة فورد : قطعاً! أين أنت يا روبرت؟

(يدخل جون وروبرت يحملان سلة غسيل ضخمة)

زوجة بيدج : هيا... هيا... هيا!

زوجة فورد : هنا! أنزلاها هنا! ٥

زوجة بيدج : أصدرى التعليمات إلى خدمك، وعلينا أن نسرع!

زوجة فورد : قطعاً! سبق أن أمرتكما يا جون ويا روبرت أن تكونا جاهزين

هنا، قريباً منّا، في غرفة إعداد الخمر، فإذا ناديتكما فجأة فتعالا

فوراً، ودون توقف أو ترددٍ احملاً هذه السلة على الأكتاف وانطلقا ١٠

بسرعة حتى تصلا إلى المغسلة في داتشيت، وألقيا ما بها في

البركة الموحلة المجاورة لنهر التيمز.

١٥ زوجة بيدج : هل تفعلان ذلك؟

زوجة فورد : لقد كررتُ هذه التعليماتِ عدةَ مراتٍ، ويعرفان أين يذهبان --

هيا. اختفيا. وتعالا عندما أناديكما.

(بخرج جون وروبرت)

(يدخل روبين)

زوجة بيدج : ها هو ذا روبين الصغير.

٢٠ زوجة فورد : كيف حالك يا صقري الصغير؟ ما أنباؤك؟

روبين : سيدى سير جون! لقد أتى ودخل يا سيدتى من الباب الخلفى.

وهو يريد أن يقابلك يا مدام فورد.

زوجة بيدج : اسمع أيها 'الأراجوز' الصغير! هل التزمت بما اتفقنا عليه؟

٢٥ روبين : نعم وأقسم لك! لا يعرف سيدى قطعاً أنك هنا، وقد هددنى

بالطرد من خدمته إن أخبرتك بزيارته! ولا يزال يحلف أن

يطردنى إن وشيت به!

زوجة بيدج : أحسنتَ أيها الصغير! وحفاظك على السر سيكون حائكاً لثيابك،

٣٠ فيصنع لك صِدَاراً وسِرْوَالاً جديدين! سأخرجُ فأختفى.

زوجة فورد : لابد من ذلك! (إلى روبين) اذهب وقل لسيدك إنى وحدى.

(يخرج روبين)

لا تَنْسَى يا مدام بيدج! لا تدخل إلا عندما تسمعين الكلمة المتفق عليها.

زوجة بيدج : قطعاً! إن لم أدخل فَصَفِّرى لى بفمك.

زوجة فورد : هيا إذن. لدينا المعاملة التى تليق بمن شَحْمُهُ وَرَمُّ، ذلك الذى ٣٥ يشبه القرع الضخم المائع! ولسوف نُعَلِّمُهُ أن يميز بين الحمام والغربان!

(تخرج زوجة بيدج)

(يدخل فولسطاق)

فولسطاق : تُرانى قد حَظَّيتُ بِكَ، يا دُرَّتِي السماوية؟ إذن فَلَأْمُتِ الآن: فلقد بلغت غايةً عمرى، وَمَحَطَّ رِحَالِ آمالى! ويا لها من ساعة مباركة! ٤٠ زوجة فورد : ما الطفك يا سير چون!

فولسطاق : لا يا مدام فورد! لا أستطيع أن أجامل كذباً أو أنافق يا مدام فورد. وسوف آثم لا شك حين أفصح عما أتمنى: فليت زوجك يموت حتى أتزوجك! ولن أتردد فى إعلان ذلك أمام أسمى اللوردات! ٤١

زوجة فورد : تتزوجنى أنا يا سير چون؟ إذن أكون 'الليدى' التى يُرثى لها! فولسطاق : أرينى فى بلاط ملك فرنسا ليدى تضارحك حسناً! إنى أرى كيف

يطمس بريقُ عينك لآلاءِ الماسِ، وأرى جمالَ الجبينِ العاليِ
الوضاءَ الذى تليقُ به القُبَعَاتُ الحديثةُ، مثل 'قبة السفينة' و'قبة
الشرع'، أو أى من قبعات البندقية!

زوجة فورده : بل منديلُ رأسٍ أو إشارب عادى يا سير چون! فلا يليق بجيبنى
إلا ذلك، بل لا يكاد جيبنى يستحق ذلك أيضاً!

فولس طاف : أقسم إنك تظلمين نفسك بهذا القول! فلقد خُلِقْتَ لتكونى سيدة
بلاط رائعة، وثباتُ خطوِ أقدامكِ يتيحُ لك السيرَ بأبهةٍ ورشاقة فى
الإزار الذى يزيئُهُ ظَهْرُ مقوس. وأرى بعين خيالى ما تصبحين عليه
لو تحول الحظ عن عداوته لك فأظهر ما حَبَّتْ به الطبيعةُ
حليفتكِ! لا لا! لن تستطيعى إخفاء ذلك!

زوجة فورده : صدقنى! أنا لا أتصف بأى من هذه الأوصاف!

فولس طاف : ما الذى جعلنى أحبك؟ ألا يُقْنِعُكَ ذلك بأن لك محاسنَ فذة؟ لا
لا! لا أقدر على المدامنة فأقول إن من صفتك كذا وكذا، مثل
الكثيرين من الشبان من براعم البلاط الذين يُفَأْفِثُونَ كأنهم نساء
فى ثياب رجال، ويفوح منهم العطر مثلما يفوح فى دكاكين
العطارة فى الصيف! لا أقدر! ولكنى أحبك، ولا أحب أحداً
سواك. وأنت بحبى جديرة.

زوجة فورده : لا تخادعنى يا سيدى. فأنا إخال أنك تحب مدام يدج.

فولسطاف : كأنما تقولين إننى أحب السير بجوار سور السجن، وهو ما أكرهه

كراهيتى لروائح حرق الجير!

زوجة فورد : الله يعلم نوع الحب الذى أضمره لك، وسوف تعرفه يوماً ما. ٧٥

فولسطاف : فلتذكره دائماً فأنا جدير به.

زوجة فورد : لا! بل لابد أن أكشف عنه لك، ولا بد أن تكشف أنت عنه، وإلا

لضاع من الذاكرة!

(يدخل روبين)

روبين : مدام فورد! مدام فورد! إن مدام بيدج لدى الباب، وهى تتصبَّبُ ٨٠

عرقاً وتزفر فى حدة وتبدو ثائرة مهتاجة وتريد التحدث معك فوراً.

فولسطاف : يجب ألا ترانى! سأختفى خلف هذه الستارة!

زوجة فورد : نعم! أرجوك اختبئ، فهى امرأة كثيرة الثروة. ٨٥

(يختبئ فولسطاف خلف الستارة الجانبية)

(تدخل زوجة بيدج)

ماذا حدث؟ ماذا بك؟

زوجة بيدج : ماذا فعلت يا مدام فورد؟ لقد جلبتِ لنفسكِ العسار! وأضعتِ

مستقبلك، وخربتِ بيتك بيدك!

زوجة فورد : ماذا حدث يا مدام بيدج؟ قولى أيتها الكريمة! ٩٠

زوجة بيدج : يا لليوم المشنوم! إن زوجك شريفٌ يا مدام فورد، فلماذا تفعلين ما
يشير الشكوك لديه؟

زوجة فورد : وما الذى يشير شكوكه؟

زوجة بيدج : ما الذى يشير شكوكه؟ عار عليك يا امرأة! لشد ما انخدعتُ فيك! ٩٥

زوجة فورد : ولماذا؟ ويحي! ماذا حدث؟

زوجة بيدج : زوجك قادمٌ يا امرأة، ومعه كل رجالاتٌ وندسور، للبحث عن

رجل يقول إنه هنا الآن فى المنزل، وإنه جاء برضاك حتى يقضى ١٠٠
وطَّره منك فى غياب زوجك! لقد خربت بيتك!

زوجة فورد : أرجو ألا يكون الأمر كذلك!

زوجة بيدج : أدعو الله أن تكونى صادقة، وألا يكون لديك رجل هنا! لكن

زوجك مقبلٌ دون شك، وفى أعقابهِ نصف سكان وندسور للبحث ١٠٥

عن هذا الرجل. ولقد سبقته بالمجىء لإخبارك. فإن كنتِ واثقة

من براءتك، فأحمدُ الله على ذلك! وأما إن كان لديك صديقٌ هنا

فأخرجيه خلسة! سرَّيه! لا تقفِ هكذا فى حيرة، بل تماسكى

واستجمعى شواردَ عقلِكِ حتى تُنقِذى سُمعتكِ! هذا وإلا

١١٠ فاستودعى اللهَ الهناءَ إلى الأبد!

زوجة فورد : ماذا عساي أن أفعل؟ فلدى هنا سيد محترم، وهو صديق عزيز،

ولست أخشى العار قدر خوفي على سلامته! وليتنى أخرجهُ من
المنزل ولو تكلفت ألف جنيه!

زوجة بيدج : عيبٌ عليك! لا تقفى هكذا وتقولى ليت أنى و'لو' و'لو'! إنَّ ١١٥

زوجك يقتربُ من المنزل، ففكرى فى وسيلة لإخراجه من
المنزل! لن تستطيعى إخفاءهُ فى المنزل! ما أشدَّ ما خدَعَتْنِي!
اسمعى! توجد هنا سلَّة، فإذا كان حَجْمُهُ معقولاً فربما استطاع أن

يدخل السلَّة، وبعدها ضَعِي فوقه بَعْضَ الملابسِ المتسخة، كأنما ١٢٠
انتويت إرسالها إلى المغسلة، أو، ما دام وقت تَبْيِضِ المَلَأَاتِ
قد حان، أرسلِ السلَّة بما فيها إلى المَبْيِضَةِ فى داتشيت!

زوجة فورد : لكنه أضخمُ من أن تَسَعَهُ السلَّة! ماذا عسَى فاعلة؟

فولسطاف : (خارجاً من خلف الستار) دعينى أراها، دعينى أراها، أرجوك ١٢٥
دعينى أراها! سأدخلُ فيها، سأدخلُ فيها - اعْمَلِي بِمَشُورَةِ
صديقَتِكَ. سأدخلُ فيها.

زوجة بيدج : عجباً! السير جون فولسطاف؟ (جانباً إليه) أهذا مصداقُ ما تقوله
فى خطابك أيها الفارس؟

فولسطاف : (جانباً إليها) إنى أحبك ولا أحب سواك. ساعدينى على الخروج ١٣٠
من هنا. فلأدخل فى هذه السلَّة. ويحى! ويحى -

(يدخل السلَّة وتضع السيدتان الملابس فوقه)

زوجة بيدج : ساعد في إخفاء سيدك يا غلام. نادى خَدَمَكَ يا مدام فوردا!

يا لك من فارسٍ مخادع!

(يخرج روبين)

زوجة فوردا : أين أنت يا جون! روبرت، جون!

(يدخل جون وروبرت)

هيا! احملا هذه الملابس من هنا بسرعة. أين النُّبْتُ الذي ١٣٥

تحملان به السلة؟ ما هذا البطء والتلكؤ؟ احملا الملابس إلى

المغسلة في داتشيت، هيا! أسرعا!

(يدخل فوردا، بيدج، وكابوس، وإيفانز)

فوردا : تفضلوا أرجوكم. إن وجدتم أنني أشك بلا سبب، فمن حقكم

أن تهزأوا وتلعبوا بي ثم تسخروا وتنتهروا بي، فأنا أستحق ذلك!

١٤٠ - ما هذا؟ إلى أين تحملان سلة الغسيل؟

خادم : إلى المغسلة في الواقع.

زوجة فوردا : عجباً! وما شأنك أنت بالمكان الذي يحملانها إليه؟ هل أصبحت

المستول عن تنظيف الثياب؟

فوردا : تنظيف؟ نعم! أريد أن أكون نظيفاً طاهرَ الذَّيْلِ! فأنا مهدد بأن

١٤٥ يكون لي قرنان! نعم مثل الطَّيِّ! ويبدو أن ظيًّا هنا في موسم التَّلَاقُح!

(يخرج جون وروبرت بالسلة)

أيها السادة، لقد حلمت حلمًا البارحة، وسوف أحكي لكم ما
 رأيتُ في منامي! خذوا خذوا! هذه مفاتيحي: اصعدوا إلى غُرْفَةِ
 نومى بالطابق الأعلى، فَتَشَوْهَا وَابْحَثُوا فى كل شِبْرِ فيها! أوكدُ
 لكم أننا سوف نُخْرِجُ الثعلبَ من جُحْرِهِ. ولكننى لابد أن أغلقَ
 هذا البابَ أولاً (يوصد الباب بالمفتاح) اهرب الآن إن استطعت! ١٥٠

بيدج : هَدْيٌ من روعك يا فورد الكريم! ما أشد ما تسيء بذلك إلى
 نفسك.

فورد : حقا يا سيد بيدج؟ اصعدوا أيها السادة، وسوف تَرَوْنَ اللعبة التى
 أعددتُها لتسريتم بعد قليل! اتبعونى يا سادة. ١٥٥

(يخرج فورد)

إيفانز : أقسم إن هذه نَزْوَةٌ جانحةٌ وَغَيْرَةٌ جانحةٌ بلا سبب!

كايوس : أقسم إن هذا لا يحدث فى فرنسا، فالناس فى فرنسا لا يغارون!

بيدج : ومع ذلك فَلَنَمْضِ خَلْفَهُ أيها السادة، وَلَنَشْهَدْ نتيجةَ التفتيش. ١٦٠

(يخرج بيدج وكايوس وإيفانز)

زوجة بيدج : أَلَمْ نُصِْبْ هَدَفَيْنِ رائعين معا؟

زوجة فورد : لا أدرى أى الخُدَعَتَيْنِ أبعثُ على سرورى، خُدْعَةُ زوجى أم خُدْعَةُ

السير چون!

زوجة بيدج : ما أشدَّ ما خافَ واضطرب عندما تساءل زَوْجُكَ عما فى السلة! ١٦٥

زوجة فورد : وربما بَلَّلَ سِرْوَالَهُ هَلَعًا فَأَصْبَحَ يَحْتَاجُ إِلَى الْاِغْتِسَالِ! وَإِذْنِ فَإِنْ
إِلْقَاءَهُ فِي النِّهَرِ سَوْفَ يُفِيدُهُ.

زوجة بيدج : فليذهبْ فِي دَاهِيَةٍ! وَغَدًا كَذَابُ! لَيْتَ جَمِيعَ أَمْثَالِهِ يَكَابِدُونَ مَا
كَابِدَهُ!

زوجة فورد : أَعْتَقَدُ أَنَّ زَوْجِي كَانَ شَبَّهَ وَائِقٍ مِنْ وَجُودِ فِرْلِسْطَافِ هُنَا، فَلَمْ
يَسْبِقْ لَهُ قَطُّ أَنْ أَبْدِيَ هَذِهِ الْغِيْرَةَ الْهَوْجَاءُ!

زوجة بيدج : سَادِرْ حِيلَةٍ أَتَحَقِّقُ بِهَا مِنْ ذَلِكَ، وَلَا بَدَّ أَنْ تَزِيدَ مِنْ الْأَعْيِبِنَا ١٧٥
بِفِرْلِسْطَافِ، فَالَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ مِثْلُهُ لَنْ يَشْفِيَهُ هَذَا الدَّوَاءُ!

زوجة فورد : هَلْ نُرْسِلُ إِلَيْهِ تِلْكَ الْحَمَقَاءَ ذَاتِ الْجَسَدِ الْقَدِيدِ، السَّيِّدَةِ كَوِيكَلِي،
فَنَعْتَذِرُ لَهُ عَنْ إِلْقَائِهِ فِي الْمَاءِ وَنُحْيِي فِي نَفْسِهِ الْأَمَلَ حَتَّى نَذِيقَهُ
مَزِيدًا مِنَ الْعِقَابِ؟ ١٨٠

زوجة بيدج : عَلَيْنَا بِهَذَا! فَلْنَضْرِبْ لَهُ مَوْعِدًا آخَرَ غَدًا فِي الثَّامِنَةِ صَبَاحًا، وَنَعْدُهُ
بِتَعْوِيضِهِ عَمَّا حَدَثَ!

(يَدْخُلُ فُورْدُ وَبِيدْجُ وَكَايُوسُ وَإِيْفَانْزُ)

فورد : لَمْ أَسْتَطِعْ الْعَثُورَ عَلَيْهِ. رُبَّمَا كَانَ الْوَعْدُ يَتَفَاخَرُ بِمَا لَا يَسْتَطِيعُ
تَحْقِيقَهُ! ١٨٥

زوجة بيدج : (جَانِبًا إِلَى زَوْجَةِ فُورْدِ) هَلْ سَمِعْتِ مَا قَالَهُ؟

- زوجة فورد : ألا تُحسِنُ معاملتي يا سيد فورد؟
- فورد : بلى، أحسِنُ معاملتك!
- زوجة فورد : أدعو الله أن يُحسِّنَ تفكيرك أيضاً!
- فورد : آمين!
- زوجة بيدج : لقد جلبت على نفسك عاراً كبيراً يا سيد فورد.
- فورد : نعم نعم! لابد من احتمال التقريع.
- إيفانز : أقسم إنه لا يوجد أحد في المنزل، ولا في غرف النوم، ولا في ١٩٥
- الدواليب، وإلا فليغفر الله ذنوبى يوم الحساب!
- كايس : أقسم إنى لم أجد أحداً أيضاً! لا يوجد أحد!
- بيدج : تباً لك يا سيد فورد! ألا تشعر بالخجل؟ ترى أى روح شريرة أو
- أى شيطان أوحى لك بهذا الوهم؟ إنى لأرفض أن أصاب بمثل ٢٠٠
- هذا المرض ولو أوتيت كنوز قلعة وندسور.
- فورد : هذه علتى يا سيد بيدج، كُتب على أن أكابدها.
- إيفانز : إنك تكابد الضمير المثلث بالذنوب! فزوجتك امرأة شريفة، لن
- أجد مثلها في خمسة آلاف، ولا حتى في خمسمائة! ٢٠٥
- كايس : أقسم إنى أراها شريفة.
- فورد : فليكن. كنت وعدتكم بعشاء، وإذن هيا بنا! فلتجول في المنتزه
- حتى موعد الطعام، وأرجوكم أن تصفحوا عنى، وسوف أشرح

لکم سبب سلوکی الغریب. هیا هیا! یا زوجتی ویا مدام پیدج، ۲۱۰

أرجو الصفح عني! أرجوكم مخلصاً أن تصفحاً عني!

پیدج : (إلى كايوس وإيفانز) هيا بنا إذن! لكننا لابد أن نسخر منه!

(إلى الجميع) إنني أدعوكم جميعاً غداً إلى حفل إفطار في منزلي، ۲۱۵

وبعده نخرج لصيد الطيور، ولدي صقر بارع أستخدمه في الصيد

بالغاية. هل توافقون؟

فورد : على كل شيء!

إيفانز : إن وافق واحد ساكون الثاني

كايوس : إن وافق واحد أو اثنان كنت الثالث. ۲۲۰

فورد : هيا بنا أرجوك يا سيد پیدج!

(يخرج الجميع فيما عدا إيفانز وكايوس)

إيفانز : أرجو أن تتذكر ما سوف نفعله غداً بصاحب الفندق! ذلك الوغد

الحقير!

كايوس : أقسم إن التدبير رائع! وبكل إخلاص!

إيفانز : وغد حقير! يتلاعب بنا ويسخر منا!

(يخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل فتون وأن يمدج)

فتون : الواضح أنني لن أحظى برضاء أبيك،

وإذن لا معنى لمعاودة مخاطبة الوالد يا أن الحلوة!

الآنسة آن : وا أسفا! ما العمل إذن؟

فتون : لأبد من استقلالك بالرأى.

فالوالد يعترض على لأنى أرفع حسبا مما ينبغي

ولأننى ضيقت الثروة بالإسراف ويتصور أننى

لا أربح إلا أن أصلح حالى من ماله.

ويقيم إلى جانب ذلك بعض عراقيل أخرى

كسلوكى الطائش ورفاق اللهو الصاحب فى الماضى

ويقول بأننى لا أهواك البتة ومحال

أن أهواك سوى من أجل المال

الآنسة آن : ولعل أبى فى ذاك على حق!

فتون : كلا! وليس رضى فى رزقى مصداقا لكلامى!

لكننى أعترف بأن ثراء الوالد كان يمثل

دافعى الأول للخطبة يا أن! لكننى أدركت خلال

محاولة الفوز بقلبك أنك أشمن من

٥

١٠

١٥

كُلُّ الْعُمَلَاتِ الذَّهِيَّةِ أَوْ مَا يُكْتَنَزُ مِنَ الْأَمْوَالِ

وَأَنَا لَا أَرْجُو الْآنَ سِوَى كَثْرِ النَّفْسِ لَدَيْكَ وَلَا شَيْءٍ سِوَاهُ!

الآنسة آن : يا سيد فتون يا ابن كِرَامِ النَّاسِ! أرجو ألا تَيْأَسَ

مِنْ فَوْزِكَ بِرِضَاءِ أَبِي! فَلْتَسَعِ إِلَيْهِ وَتَطْلُبْهُ مِرَارًا

وَلَرُبَّ الْفُرْصَةِ تَسْنَحُ وَتُعِينُكَ نَبْرَاتُ اسْتِعْطَافٍ وَتَوَاضِعُ! ٢٠

أَمَّا إِنْ لَمْ تَنْجَحْ - اسْمَعْ! هَيَّا نَسْحَ هَذَا الْجَانِبِ -

(يتحيان جانباً ويواصلان الهمس)

(يدخل شالو وسلندر والسيدة كويكلي)

شالو : اقطعي الحديث عليهما يا كويكلي. وسيشرح ابن أخى الموضوع بنفسه.

سلندر : سأرمى برمح أو بسهم قد يصيب أو يخيب! أقسم إنه لا ضير من

المحاولة! ٢٥

شالو : اطرح الكرب عن نفسك!

سلندر : الكرب؟ لا! لن تصيبنى أن بالكرب! ولست أهتم بالكرب! لكننى أشعر بالخوف.

كويكلي : (إلى آن) اسمعى يا آن! السيد سلندر يريد كلمة معك! ٣٠

الآنسة آن : قادمةً حالاً!

(جانباً) هذا اختيار والدى! إذا اكتسبت نقائص الإنسان

مَهْمَا كَانَ حَاجَمُهَا وَقَبْحُهَا ثَوْبًا مِنَ الْأَمْوَالِ قَدْ تَغْدُو جَمِيلَةً!

وَالثَّوْبُ دَخَلَ كُلَّ عَامٍ مِنْ جَنِيهَاتٍ ثَلَاثِمِائَةٍ!

كويكلى : وكيف حال السيد فتون الكريم؟ أرجوك! أريد كلمة معك. ٣٥

(تجر فتون من يده بعيداً عن آن)

شالو : (إلى سلندر) إنها مقبلة، فتقدم منها يا ابن أخى! تذكر: كان لك والد!

سلندر : كان لى والدٌ يا آنسة آن! ويستطيع عمى أن يحكى بعض طُرفه ونوادره. أرجو يا عمى أن تحكى للآنسة آن كيف سرق والدى ٤٠

إوزتين من إحدى الحظائر! أرجوك يا عمى الكريم!

شالو : يا آنسة آن، ابن أخى يحبك.

سلندر : نعم أحبها حباً يعادل حبى لائى امرأة فى مقاطعة جلوسترشير.

شالو : وسوف يهوى لك معيشة بنات السادة المحترمين. ٤٥

سلندر : لن أتوانى عن ذلك، مهما يكن، بموجب حياة السادة الأشراف.

شالو : وسوف يكتب لك دخلاً قدره مائة وخمسون جنيهاً فى حالة وفاته!

الآنسة آن : أرجوك يا أستاذ شالو أن تدعه يخطبنى بنفسه. ٥٠

شالو : أقسم إننى أشكرك، أشكرك على أن طمأنتنى! اسمع يا ابن أخى!

إنها تدعوك لمحادثتها. وسوف أتركك معها. (يبتعد عنهما)

الآنسة آن : مرحباً يا سيد سلندر.

سلندر : مرحبًا يا آنسة آن الكريمة.

الآنسة آن : ماذا تريد أو توصى به؟ ٥٥

سلندر : أوصى؟ أقسم إن هذه فكاكة رائعة! لم أكتب وصيتي بعد والحمد لله! ولست مريضًا وأحمد الله على الصحة!

الآنسة آن : أقصد يا سيد سلندر.. ماذا تريد مني؟

سلندر : فى الحقيقة، أقصد من ناحيتى أنا، الواقع أننى لا أكاد أريد شيئًا ٦٠
أو لا أريد شيئًا على الإطلاق منك. ولكن والدك وعمى لديهما
اقتراحٌ معين، فإذا خالفنى الحظ فلا بأس، وإذا لم يحالفنى
فلتكتب السعادة لصاحب النصيب. ويستطيعان أن يشرحا لك
الأمر خيرًا منى. ولك أن تسألى والدك، إذ أراه قادمًا.

(يدخل بيدج مع زوجته)

بيدج : يا مَرَحَبًا سَيِّدَ سلندر! ويا ابنتي آن أَحَبُّهُ! ٦٥

يا عَجَبًا! هذا غَرِيبٌ! فما الذى أتى هُنَا بِفَتَّوْن؟
يا سَيِّدَى فِتَّوْن! فى كَثْرَةِ ارْتِيَادِ مَنْزِلِي إِسَاءَةٌ إِلَى
فَائِنَهَا كَمَا ذَكَرْتُ لَكَ.. مَخْطُوبَةٌ!

فِتَّوْن : أرجوكَ بَعْضَ الصَّبْرِ يا أَسْتَاذَ بيدج.

زوجة بيدج : أرجوكَ أَيُّهَا الكَرِيمُ فِتَّوْن.. أَلَّا تَزُورَ طِفْلَتِي! ٧٠

بيدج : ولن تكونَ هذه العَرُوسُ لَكَ!

فتون : هَلَّا سَمِعْتَنِي يَا سَيِّدِي؟

بيدج : لَا يَا أَيُّهَا الْكَرِيمُ فَتُون!

تَفَضَّلَا مَعِيَ يَا سَيِّدِي شَالُو وَأَنْتَ يَا صِهْرِي سِلَنْدِر!

مَا دُمْتَ يَا فَتُون عَرَفْتَ رَأْيِي... عَلَيْكَ أَلَّا تَسْتَمِرَّ فِي إِسَاءَتِكَ!

(يُخْرِجُ بِيَدَجَ مَعَ شَالُو وَسِلَنْدِر)

كويكلى : (إِلَى فَتُون) كَلِّمْ مَدَامَ بِيَدَجَ. ٧٥

فتون : يَا سَيِّدَتِي! إِنِّي أَهْوَى ابْتِكَ هَوًى يَتَّسِمُ بِأَسْمَى آيَاتِ الْعِفَّةِ

وَلِذَلِكَ لَنْ أَتَوَقَّفَ رَغَمَ الْعُقَبَاتِ وَرَغَمَ عَرَاقِلِ الدُّنْيَا

بَلْ سَأُوَصِّلُ إِقْدَامَ غَرَامِي كَيْ يَرْفَعَ رَايَاتِ خِفَافَةٍ!

٨٠ لَنْ أُنْسَحِبَ مِنَ الْمِيدَانِ! أَرْجُو أَنْ يَحْسُنَ ظَنُّكَ بِي يَا سَيِّدَتِي!

الآنسة آن : أَرْجُوكِ لَا تُزَوِّجِينِي ذَلِكَ الْمَافُونِ يَا أُمِّي الْكَرِيمَةَ!

زوجة بيدج : لَا أَنْوِي ذَلِكَ بَلْ أَنْشُدُ زَوْجًا أَصْلَحَ لَكَ.

كويكلى : (جَانِبًا) ذَاكَ سَيِّدِي! سَيِّدِي الطَّيِّبُ.

الآنسة آن : وَآسَفًا! أُؤَيِّرُ أَنْ أُدْفَنَ حَتَّى وَسَطِي حَيَّةً ٨٥

حَتَّى أَلْقَى مَوْتِي رَجْمًا بِجُدُورِ اللَّفْتِ!

زوجة بيدج : فَلْيَهْدَأْ بِأَلُوكِ! وَاسْمَعْنِي يَا سَيِّدُ فَتُون:

لَنْ أَنْصُرَ مَسْعَاكَ وَلَنْ أَغْلُوَ خَصَمًا لَكَ

لَكِنِّي أَعْتَزِمُ اسْتِيضَاحَ حَقِيقَةِ حُبِّ فَتَاتِي لَكَ

وسأقضي فيما بعد بما تقضي هي به!
 ٩٠ والآن وداعاً يا سيد! فعليها أن تدخل للبيت
 وإلا غضب أبوها منها.

فتون : إلى اللقاء أيتها السيدة الصالحة! إلى اللقاء يا آن!

(تخرج زوجة بيدج وأن)

كويكلي : تلك ثمار جهودي! عارضتها وقلت "لا! هل ترمين بطفلتك إلى

أحمق وطبيب؟ بل اقبلى السيد فتون!" ذاك ما فعلته!
 ٩٥

فتون : أشكرك وأرجو أن تُعطي محبوبتي الحلوة آن.. هذا الخاتم

في وقت ما هدي الليلة! وخذي هذا المال مقابل مجهودك.

كويكلي : فليساعدك الله بحفظ حسن بسام!
 (يخرج فتون)

١٠٠ يا لطية قلبه! إن المرأة لتفتح النار وتخوض البحر للفوز بمثل

هذا القلب الطيب. ومع ذلك فأتعني لو فاز سيدي بالآنسة آن، أو

لو فاز السيد سلندر بها، أو بالحق لو فاز بها السيد فتون.

وسأبذل قصارى جهدي من أجل ثلاثتهم، فلقد وعدت كلاً منهم

بذلك ولن أخلف وعدي لأيّ منهم، وخصوصاً للسيد فتون. ١٠٥

والآن لا بد لي من توصيل رسالة من السيدتين إلى السير چون

فولسطاف! ما أحمقني إذ أتلكأ وأضيع الوقت!

(تخرج كويكلي)

المشهد الخامس

(فندق الجارتر، في الصباح الباكر. يدخل فولسطاق)

فولسطاق : أين أنت يا باردولف؟ باردولف أقول!

(يدخل باردولف)

باردولف : ها أنذا يا سيدى.

فولسطاق : هاتنى لتراً من النيذ الإسباني، وضع فيه شريحة من الخبز.
'التوست' :

(يخرج باردولف)

- هل عشتُ حتى يحملننى الرجالُ فى سَلَّةٍ مثلِ عربةِ الجزار التى
تحمل أحشاءَ الحيوانِ، ويُلْقَوْنى فى نهر التيمز؟ لو تكرر معى
ذلك لنزعتُ مَخًى من رأسى ودَهَنَتُهُ بالزبد وقدمتُهُ لأحدِ الكلاب
هديةً فى عيد رأس السنة! أقسمُ بالله لقد ألقانى الأوغادُ فى النهر
دونَ أدنى شفقة كأنهم يُغْرِقُونَ جِرَاءَ الكلبةِ العمياء، خمسة عشر
معاً! وتعلمون من حجمى أنى سريعُ الغَوْصِ، ولو كان قاعُ النهر
فى عمقِ جهنم لَغَطَسْتُ وَغُصْتُ. وكان من المحتمل أن أغرقَ
لولا أن ضَفَّةَ النهر منحدره ضحلة - وتلك ميتة أبغضُها، فالجسم
يتفخُّ ويتورمُ بالماء - وتصوروا ما كان يمكن أن أصبح عليه لو
تورمت! جثةٌ محنطةٌ كالجبل!

(يدخل باردولف حاملاً النيذ)

باردولف : السيدة كويكلى لدى الباب يا سيدى وهى تريد أن تحادثك.

فولسطف : هاتِ النيذَ أولاً. دعنى أصبَّ بعضَه على ماء نهر التيمز، فإن ٢٠

بطنى باردةٌ كأننى ابتلعت كراتِ ثلجٍ لتبريد الكلى بدلاً من حبوب

الدواء! دعها تدخل.

باردولف : ادخلى يا امرأة.

(تدخل السيدة كويكلى)

كويكلى : بعد إذنك يا سيدى، أسألك الصفح والعفو! وأحى سعادتك

٢٥ تحية الصباح.

فولسطف : خذ هذين القدحين الفارغين واذهب. وآتى بلترين كاملين من

النيذ الصافى.

باردولف : هل أضيفُ البَيضَ يا سيدى؟

فولسطف : لا تُضِفْ شيئاً. لن أمزج البَيضَ بِشرايى. ٣٠

(يخرج باردولف)

ماذا لديك يا امرأة؟

كويكلى : عفوك سيدى. لقد آتيت لسعادتك من عند مدام فورد.

فولسطف : مدام فورد؟ لقد أصابنى ما فيه الكفاية منها ومن ماء النهر! لقد

٣٥ رمونى فى النهر، وامتلاً بطنى بالماء الذى ألقته فيه مدام فورد!

كويكلى : وا أسفاً لتلك المسكينة! لم تكن الغلطة غلطتها، ولشد ما وبخت الخدم وأنبتهم، فقد أساءوا إدراك مرماها.

باردولف : وأسأت أنا إدراك مرماى كذلك، حين وثقت فى وعد امرأة حمقاء.

٤٠

كويكلى : ما أشد ما تتألم حزناً لذلك يا سيدى، ولو رأيتها لاشفقت عليها ورثيت لها! وسوف يخرج زوجها لصيد الطيور هذا الصباح. وهى ترجوك أن تعود لزيارتها مرة أخرى ما بين الثامنة والتاسعة، وقد طلبت منى أن أحمل إليها ردك الآن، وسوف تعوضك عما حدث، أؤكد لك.

٤٥

فولسطاف : لا بأس سوف أزورها. أخبريها بذلك واطلبي منها ألا تنسى طبيعة الرجال وأن تقدر مدى ضعفهم أمام الغواية، وأن تحكم فى ضوء ذلك على امتيازى!

كويكلى : سوف أخبرها.

فولسطاف : عليك بهذا. بين التاسعة والعاشره تقولين؟

٥٠

كويكلى : بل بين الثامنة والتاسعة يا سيدى.

فولسطاف : اذهبى إذن. لن أخلف الموعد.

كويكلى : سلام عليك يا سيدى.

(تخرج كويكلى)

فولسٹاف : اُدھشُ لِتَاخِرِ السید بروک. فقد أرسلَ لی یطلبُ عَدَمَ خروجی

وانتظارهُ الآن. وأنا مغرمٌ بنقوده. یا الله! ها قد أتى! ۵۵

(یدخل فورڈ متکراً فی زی بروک)

فورڈ : فلیحفظک الله یا سیدی.

فولسٹاف : مرحباً یا سید بروک. هل أتیتَ لتعرفَ ما جرى بینی و بین مدام

فورڈ؟

فورڈ : فعلاً یا سیر چون، هذا ما جئتُ من أجله. ۶۰

فولسٹاف : لن أكذبَ علیک یا سید بروک. كنتُ فی منزلها فی الموعد الذى

ضربتُهُ لی.

فورڈ : وكيف سارت الامور؟

فولسٹاف : كأسراً ما یكونُ یا سید بروک.

فورڈ : لماذا یا سیدی؟ هل غیَّرتَ رأیها؟ ۶۵

فولسٹاف : لا یا سید بروک، ولكنَّ الدیوثَ الحقییر زوجَها یا سید بروک،

یعیشُ فی دُعرٍ وفزعٍ دائمٍ بسببِ غیْرته! وهکذا جاء إلى المنزل فی

لحظة تلاقینا، بعد أن تبادلنا الأحضانَ والقبلاتِ والبُوحَ بلواعج

الهوى، أو كما یقال، انتهینا من استِهْلالِ مسرحیتنا! وكان یجرُّ ۷۰

خلفه قطیعاً من أصحابه الذین استَفَزَهُمْ مَرَضُ الغیْرة فی قلبه

ودفعَهُمْ إلى تفتیشِ منزله بحثاً عن عشیق زوجته. تصور!

فورد : عجباً! وأنت فى المنزل؟

فولسطف : وأنا فى المنزل. ٧٥

فورد : وهل بحث عنك ولم يستطع العثور عليك؟

فولسطف : سوف أروى لك ما حدث. مِنْ حُسْنِ الْحِظِّ أَنْ امْرَأَةً تَدْعَى مَدَامَ

يِيدِجَ وَصَلَّتْ وَأَخْبِرَتْ مَدَامَ فُورْدَ بِمَقْدَمِ السَّيِّدِ فُورْدِ! وَتَفَتَّقَ ذَهْنُ

مَدَامَ يِيدِجَ عَنْ حِيلَةٍ وَأَفَقَّتْهَا عَلَيْهَا مَدَامَ فُورْدَ الْمَذْهُولَةُ، وَهِيَ أَنْ

تُخْفِيَانِي فِي سَلَّةِ الْغَسِيلِ. ٨٠

فورد : سلة الغسيل؟

فولسطف : أى والله فى سلة الغسيل! وهكذا حُشِرَتْ حَشَرًا مَعَ الْمَلَابِسِ

الْقَذِرَةِ مِنْ قُمَصَانِ وَمَآزِرَ وَجَوَارِبَ، وَمَنَادِيلَ مَلْطُخَةٍ بِالذَّهْنِ!

وَكَانَتْ يَا سَيِّدَ بْرُوكَ تَجْمَعُ مِنْ عُنَاصِرِ الرَّائِحَةِ الْكَرِيهَةِ مَا لَا ٨٥

يُزَكِّمُ الْأَنْوَفَ وَيُؤْذِيهَا مِثْلَهُ!

فورد : وهل مكثت طويلاً فى السلة؟

فولسطف : اصْبِرْ وَسَاحِكِي لَكَ يَا سَيِّدَ بْرُوكَ عَمَّا كَابَدْتَهُ لِإِغْوَاءِ هَذِهِ الْمَرْأَةِ

مِنْ أَجْلِكَ أَنْتِ: بَيْنَمَا كُنْتُ مُحْشُورًا فِي السَّلَةِ جَاءَ اثْنَانِ مِنْ خَدَمِ ٩٠

فُورْدَ، وَغَدَّانِ مِنْ أَوْغَادِهِ، تَلِيَّةٌ لِنَدَاءِ سَيِّدَتَيْهِمَا، حَتَّى يَحْمِلَا السَّلَةَ

وَأَنَا فِيهَا كَأَنِّي مَلَابِسُ قَذِرَةٍ إِلَى الْمَغْسَلَةِ فِي دَاتَشِيْتِ. حَمَلَانِي

عَلَى أَكْتَافِهِمَا وَقَابِلَا سَيِّدَتَيْهِمَا الْوَعْدَ الْغَيُورَ لَدَى الْبَابِ، فَسَأَلَهُمَا مَرَّةً

- أو مرتين عما يحملان في السلة. ولكن القدر الذي كَتَبَ عليه أن ٩٥
 يكون ديوثًا، كَفَّ يَدَهُ. وهكذا واصل هو تفتيش المنزل،
 وواصلتُ أنا رحلتى باعتبارى ملابسَ قذرة! ولكن أسمع ما تلا
 ذلك يا سيد بروك! لقد كابدتُ آلامَ الموتِ بصورٍ ثلاثٍ مختلفة:
 كانت الأولى خَوْفِي الذي لا يُطَاقُ من أن يكشفَ أمرى ذلك ١٠٠
 الكبشُ الهائجُ الغيورُ الحقيقى، والثانية انحشارى فى مكان ضيق
 منحنيًا كالسيف المرن الذى يتقوس فى علبته فيلمس طرفه مقبضه،
 إذ انحنيت حتى لامست رأسى عَقَبِيَّ، والثالثة انحباسى كأننى
 شراب أُقفل عليه البرميلُ حتى يتخمرَ مع الملابس الكريهة الرائحة
 التى كانت تتخمر هى الأخرى بما فيها من دهون. تصور ذلك! ١٠٥
 رجل بمر طبيعتى - لك أن تتصور - رجل تُؤثِّرُ فيه الحرارةُ كما
 تؤثر فى الزبد، وما يفتأ يتعرضُ للانحلال والانصهار! لقد نجوتُ
 من الاختناق بمعجزة! وفى ذِروَةِ ذلك الحُمَام الساخن، وأنا
 أوشك أن أُطَبِّخَ فى قِدْرِ من الزبد مثل الطبخ الهولندى، أَلْقَى
 الرجلان بى فى ماء التيمز البارد فبردتُ وأنا أَتَوَهَّجُ بالحرارة فى ١١٠
 ذلك الماء مثل حُدُوءِ الحصان! تصور ذلك يا سيد بروك! هذه الحديدية التى احمرتُ
 من وَقْلَةِ النار وهى تَهْسُ وتَطشُّ فى الماء البارد!

فورد : أقول لك جادًا يا سيدى إنى حزينٌ لمعاناتِكَ كُلِّ ذلك من ١١٥

أجلى. مطلبى إذن ميثوسٌ منه، ولَنْ تحاولَ إغواءها من جديد!؟

فولسطاف : اسمع يا سيد بروك! أهونُ علىَّ أن أُلقيَ في بركانٍ إتنًا مثلما أُلقيتُ في نهر التيمز قبلَ أنْ أنقُصَ يدي عنها. سوف يخرجُ ١٢٠ زوجها هذا الصباحَ لصيد الطيور، وقد تلقيتُ منها رسالةً بموعدٍ جديد، ما بين الثامنةِ والتاسعةِ يا سيد بروك.

فورد : لقد جاوزنا الثامنة يا سيدى.

فولسطاف : حقًا؟ لابد أنْ أُسرِعَ إذن إلى الموعد. وأفنى هنا فى الوقت الذى ١٢٥ يروقُ لك حتى أُخبرَكَ بمدى نجاحى، وأما الخاتمةُ فسوف تُكَلَّلُ باستمتاعك أنتِ بها. إلى اللقاء. سوف تفوزُ بها قطعًا يا سيد بروك، ويا سيد بروك: سوف تَجْعَلُ زوجها ديوثًا!

(يخرج فولسطاف)

فورد : ها! هل هذه رؤيا؟ هل هذا منام؟ أترانى نائم؟ أفق يا سيد فورد واصحُ من غفوتك! لقد أصابَ الخرقُ أفضلَ سُرَّةٍ لديك يا سيد ١٣٠ فورد! هذا ما أصابك من الزواج، ومن وجود الملابس وسلال الغسيل فى المنزل! وإذن أعلنُ عن حقيقة ذاتى، وأقبضُ الآن على ذلك الداعرِ الفاجر. فهو فى منزلى ولن يستطيع الإفلات منى! لن يستطيع الاختباء فى كيسِ النقود الصغير ولا فى علبة الفلفل، ١٣٥ ولكنتى لن أسمح للشيطان الذى يرشده بأن يساعده، فأقوم بالتفتيش فى الأماكن التى من المحال أن يوجد فيها! وإذا كنت لا

أستطيع أن أتجنب ما أصبحتُ عليه، فإن هذا الوضع الجديد الذى
لم أكن أتمناه لن يجعلنى أحتفظ برباطة جأشى. فإذا كنت ١٤٠
اكتسبت قرنين يكفيان لوصف المرء بالجنون، فسوف ينطبق على
المثل السائر، أى إننى سأهيج هياج أصحاب القرون!

(يخرج)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر شارع فى وندسور يؤدى من منزل بيدج إلى المدرسة التى يعمل فيها إيفانز. تدخل زوجة بيدج، والسيدة كويكلى، والصبي وليم)

زوجة بيدج : أهو فعلاً فى منزل فورد الآن؟ هل ترين ذلك؟

كويكلى : قطعاً! إما فى هذه اللحظة أو بعد قليل. لكنه نائر مهتاج غاضب

من إلقائه فى الماء، ومدام فورد ترجوك أن تذهبي إليها فوراً. ٥

زوجة بيدج : سأوافيها بعد قليل، بمجرد توصيل ابني إلى المدرسة. عجباً! هذا

هو المعلمُ قادم! يبدو أنه يوم لهو ولعب!

(يدخل إيفانز)

ما الخبرُ يا سير هيو؟ هل اليوم يوم عطلة؟

إيفانز : الواقعُ أن السيد سلندر قد طلبَ السماحَ للأولاد اليوم باللعب. ١٠

كويكلى : بارك الله فيه!

زوجة بيدج : يا سير هيو! زوجي يقول إن ابني لا يتقدم على الإطلاق فى

دروسه فى ذلك الكتاب. فأرجو أن تسأله بعض الأسئلة فى النحو

اللاتينى.

- إيفانز : تعال هنا يا وليم. ارفع رأسك. تعال. ١٥
- زوجة بيدج : تعال يا بنى. ارفع رأسك وأجب على معلمك. لا تخف.
- إيفانز : كم صُورُ الاسم من حيث العدد يا وليم؟
- وليم : صورتان.
- كويكلى : الواقع أنى كنت أحسبها ثلاثًا، لأنهم يحلفون 'باسماء الله'. ٢٠
- إيفانز : كُفِّ عن الهَذَرِ يا امرأة. ما معنى جميل باللاتينية؟
- وليم : بولكير (Pulcher)
- كويكلى : بولكات؟ (Polecats) هذا فأر الخيل! وقطعًا يوجد أجمل منه! ٢٥
- إيفانز : أنت بالغة البلاهة يا امرأة، وأرجوك الصمت. ما معنى كلمة
- لايس (lapis) باللاتينية يا وليم؟
- وليم : حجر.
- إيفانز : وما الحجر يا وليم؟
- وليم : حصاة. ٣٠
- إيفانز : لا. بل لايس. أرجو أن تحفظ الكلمة فى مخك.
- وليم : لايس.
- إيفانز : وليم تلميذ مجتهد. ما الذى تُستَعَارُ منه الأدوات؟
- وليم : الأدوات تستعار من الضمير، وتصريف اسم الإشارة "هذا" فى ٣٥
- حالة الفاعل المفرد هو: (hic, haec, hoc)

إيفانز : تَذَكَّرْ أَنَّ هَذِهِ حَالَةُ الْفَاعِلِ الْمَفْرُودِ . وَأَنَّ الْمُضَافَ إِلَيْهِ (huius) .

فَمَا صَوْرَتُهُ فِي حَالَةِ الْمَفْعُولِ بِهِ؟

وليم : صَوْرَتُهُ (hinc)

إيفانز : أَرْجُو أَنْ تَذَكَّرَ ذَلِكَ دَائِمًا يَا وَلَدِي . الْمَفْعُولُ بِهِ (hunc, hanc, hoc)

(hoc)

كويكلى : هَلْ قُلْتَ 'هَانِجْ هُوجْ' (hang hog)؟ إِذْنِ هَذَا مَعْنَى لَحْمِ الْخَتَزِيرِ

بِاللَّاتِينِيَّةِ!

إيفانز : اَتْرَكِي هَذِهِ التَّفَاهَةَ يَا امْرَأَةَ . وَمَا التَّصْرِيفُ فِي حَالَةِ الْمُنَادَى؟ أَجِبْ

يَا وَلِيم!

وليم : يَا . . الْمُنَادَى . . يَا

٤٥

إيفانز : تَذَكَّرْ يَا وَلِيمُ أَنَّهُ لَا تَوْجِدُ حَالَةَ مُنَادَى لِلضَّمَائِرِ بِاللَّاتِينِيَّةِ . اذْكُرْ

كَلِمَةَ 'لَا تَوْجِدُ' أَيْ (caret)

كويكلى : هَلْ قُلْتَ 'كَارُوبْتْ'؟ هَذَا هُوَ الْجَزَرُ! وَهُوَ جِذْرٌ يَطِيبُ أَكْلَهُ!

إيفانز : اسْكُتِي يَا امْرَأَةَ!

زوجة بيدج : اسْكُتِي .

إيفانز : وَمَا حَالَةُ الْمُضَافِ إِلَيْهِ فِي الْجَمْعِ يَا وَلِيمُ؟

٥٠

وليم : الْمُضَافُ إِلَيْهِ؟

إيفانز : نَعَمْ .

- وليم : المضاف إليه (horum, harum, horum)
- كويكلى : تباً لحالة المضاف إليه! لا تذكرها يا ولدى مطلقاً! ما دام الاسم
- ٥٥ يشير إلى عاهرة!
- إيفانز : ألا تستحين يا امرأة؟
- كويكلى : أنت تسيء بتعليم الأطفال مثل هذه الكلمات. إنه يعلمه ما يفسد الأخلاق، والطفل سرعان ما يتعلم ذلك وحده! ويعلمه الإشارة
- ٦٠ إلى العاهرات! تباً لك!
- إيفانز : هل أنت مجنونة يا امرأة؟ ألا تفهمين تصاريف الأسماء والأعداد فى المذكر والمؤنث؟ لا أتصور مخلوقاً مسيحياً فى حماقتك!
- ٦٥ زوجة بيدج : (إلى كويكلى) أرجوكِ التزمى الصمت.
- إيفانز : والآن قل لى يا وليم بعض تصاريف الضمائر.
- وليم : الواقع أنى نسيت.
- ٧٠ إيفانز : إنها (qui, quae, quod). وإذا نسيتَ هذه فلا بد من عقابك.
- هيا! انصرف لتلعب.
- زوجة بيدج : إنه أشد اجتهاداً مما كنت أتصور.
- ٧٥ إيفانز : لديه ذاكرة ممتازة. وداعاً يا مدام بيدج.
- زوجة بيدج : الوداع يا سير هيو الكريم.
- (يخرج إيفانز)

عد إلى المنزل يا ولدى.

(يخرج ولیم)

وهيا بنا يا كويكلى فقد تأخرنا كثيراً.

(تخرجان)

المشهد الثاني

(المنظر منزل فورد. يدخل فولسطاق وزوجة فورد)

فولسطاق : أحزانك يا مدام فورد أنستى كل ما عانيت منه. وأرى أنك
مخلصة فى حبك وأعاهدك بأن أبادلك المشاعر إلى أقصى حد
ممكن، لا فى تطارح الهوى فحسب يا مدام فورد، بل فى مظاهر
التعبير عنه وما يقتضيه قولاً وفعلاً. ولكن تراك واثقة من غياب
زوجك الآن؟

زوجة فورد : إنه يصيد الطيور يا سير جون الرقيق.

زوجة بيدج : (من الخارج) أين أنت يا مدام فورد؟ هل أنت بالمنزل؟

زوجة فورد : اختبىء فى الغرفة الجانبية يا سير جون.

(يخرج فولسطاق)

(تدخل زوجة بيدج)

زوجة بيدج : كيف حالك يا حبيبتى، من فى البيت معك؟

زوجة نورد : لا أحدَ إلا الخدم.

زوجة بيدج : حقاً؟

زوجة نورد : قطعاً (تهمس إليها) ارفعى صوتك. ١٥

زوجة بيدج : يَسْرُنِي حقاً ألا أجدُ أحداً عندك.

زوجة نورد : لماذا؟

زوجة بيدج : لماذا؟ زَوْجُكَ يا امرأةٌ قد عادَ يلعبُ دَوْرَهُ القديم، إذ اشتبك فى ٢٠

جَدَلٍ عنيفٍ مع زوجى، وانطلق يهاجم كل الأرواح، ويكيل التهم

الشنيعَةَ لبنات حواءَ من كل لون، ويضرب جبينه بقبضة يده

صائحاً "اظهرى فى رأسى أيتها القرون! اظهرى!" حتى بلغ

هياجُهُ حدًّا يتضاءل أمامه أى هياج سابق، حتى ليبدو هدوءاً ٢٥

وسلوكتاً مهذباً وصبراً، إذا قورن بالنوبة التى اعترته الآن. يسرنى

أن الفارس السمين ليس هنا.

زوجة نورد : لماذا؟ هل يتحدث عنه؟

زوجة بيدج : لا يتحدثُ إلا عنه! بل ويحلف أن الفارس خرج من هنا محمولاً

فى سلة، فى آخرِ مَرَّةٍ قَتَّشَ فيها عنه، ويؤكد لزوجى أنه معك ٣٠

الآن هنا، بعد أن جره معه، إلى جانبِ باقى أصحابه، وحرَمَهُمُ

من لَهْوِهِمُ بالصيد حتى يَثْبِتَ لهم صِحَّةُ شكوكه. ولذلك فانا

مسرورة لعدم وجود الفارس، لأن زَوْجَكَ سوف يُدْرِكُ مبلغ حُمَقِهِ.

زوجة فورد : وهل اقترب من البيت يا مدام بيدج؟ ٣٥

زوجة بيدج : اقترب جداً! إنه فى آخر الشارع وسوف يصل حالاً!

زوجة فورد : قد انتهيتُ! فالفارس هنا.

زوجة بيدج : إذن فقد جلبتِ العارَ والشنارَ على نفسك! والفارس فى عدادِ

القتلى! يا لك من امرأة! سرّيه من هنا، أخرجيه فوراً، فالعارُ ٤٠
أنخفُ وقعاً من القتل!

زوجة فورد : وكيف يخرج؟ كيف أتخلصُ منه؟ هل أضعه فى السلّة ثانية؟

(بدخل فولسطاق)

فولسطاق : لا! لن أدخل السلّة مرةً أخرى. ألا أستطيعُ الخروجَ قبل أن يأتى؟ ٤٥

زوجة بيدج : مع الأسف! ثلاثة من إخوته يراقبون الباب وفى أيديهم المسدسات

بحيث يستحيل خروج أحد، وإلا لتمكّنت من الإفلات قبل أن

يصل - ولكن ما الذى أتى بك إلى هنا؟

فولسطاق : ماذا عساي فاعل؟ أستطيعُ الزحفَ للخروج من المدخنة. ٥٠

زوجة فورد : دائماً ما يُطلقونَ بنادقَ الصيدِ فى المدخنة.

زوجة بيدج : إذن اختبئْ فى داخل الفرن.

فولسطاق : وأينَ الفرن؟ ٥٥

زوجة فورد : أقسم إنه سوف يُفتشُ الفرن، فهو يذكر جميع المخابىء، من

دولاب الملابس إلى الخزّانة إلى صندوق الملاءاتِ إلى الحقيبة

إلى البئر إلى القبو! وقد سجلها جميعاً في مذكرة لديه يهتدي

بها، ولن تجد مكاناً تختبئ فيه في هذا المنزل. ٦٠

فولسطاق : سأخرجُ إذنَ مَهْمَا يَكُنْ!

زوجة بيدج : لو خرجتَ على صورتك هذه قتلوك يا سير جون - أما إذا خرجتَ متنكراً -

زوجة فورد : وكيف نستطيع أن نجعله يتنكر؟

زوجة بيدج : لا أدري بكل أسف. فلا توجد عباءة ضخمة تكفيه. ولو وُجِدَتْ ٦٥
فيمكنه أن يرتديها ويلبسَ قبعةً وخِمَاراً وطرحه حتى يستطيع
الهرب.

فولسطاق : أرجوكمَا أيتها الكريمتان! دبراً أيَّ وسيلة، مهما تكن قاسية، فهي

أفضل من الأذى! ٧٠

زوجة فورد : إن عمة خادمتي تقيم في برنثفورد، وهي سمينّة، ولها عباءة في
الطابق العلوى لدينا.

زوجة بيدج : أقسم إنها تناسبه، فالمرأة ضخمة مثله! وأذكر أن لديك قبعتها

ذات الشراشيب، وخمارها أيضاً. امرع إلى أعلى يا سير جون. ٧٥

زوجة فورد : هيا هيا يا سير جون الرقيق. وسوف أبحث مع مدام بيدج عن
منديل لرأسك.

زوجة بيدج : أسرع أسرع! وسنصعد خلفك مباشرة لنساعدك في التنكر! وحاول

أن تلبس العباءة وحدك ريثما نأتى.

(بخرج فولسطاق)

زوجة فوردي : ليت زوجى يراه فى هذا الزى! فهو لا يطيق العجوز التى تقيم فى ٨٠
برنتفورد! وهو يقسم إنها ساحرة كما منعها من دخول منزلى
وهدد بضربها لو رآها.

زوجة بيدج : أدعوا الله أن يهديه إلى هراوته! وليساعد الشيطان فيما يفعل بها
بعد ذلك. ٨٥

زوجة فوردي : ولكن.. هل زوجى قادم حقا؟

زوجة بيدج : أقول لك قادم وبكل الجدا! بل إنه يشير فى حديثه إلى السلة أيضا
مهما يكن مصدر معلوماته.

زوجة فوردي : دعينا نكتشف ذلك المصدر! سأمرُ خدَمى أن يحملوا السلة من
جديد ويقابلوه بها عند الباب، مثلما حدث بالأمس. ٩٠

زوجة بيدج : ولكنه سيحضر فى الحال! فلنسرع إذن بالباس السير چون زى
ساحرة برنتفورد.

زوجة فوردي : دعيني أولا آمرُ الخدم بما عليهم أن يفعلوه بالسلة. وسوف آتية
فورا بمنديل لرأسه. ٩٥

زوجة بيدج : فليذهب فى داهية.. الخبيث الحقير! مهما آذيناه فلن نجازيه بما
يستحق!

(تخرج زوجة فورد)

وَسُتِّبْتُ فِعْلًا أَنَّ الزَّوْجَةَ قَدْ تَلَجَّأَ لِلْمَرْحِ وَلِلْمَكْرِ
 ١٠٠ لَكِنْ لَا تَفْقِدُ أَبَدًا أَسْبَابَ الْعِفَّةِ وَالطُّهْرِ
 إِنَّا نَضْحَكَ بَلْ نَلْهُو لَكِنَّا لَا نَأْتِي الْعَارَ
 وَالْمَثَلُ يَقُولُ 'الْخِزِيرُ السَّامِيُّ يَسْرِقُ كُلَّ طَعَامِ الدَّارِ'!

(تخرج زوجة بيدج)

(تدخل زوجة فورد مع جون وروبرت)

زوجة فورد : هيا أنت وهو، احملا السلَّة من جديدٍ على اكتافكما. فسيُدْكُما
 لدى الباب. فإذا طلب منكما أن تُتَزَلَّا السلَّة فاطيعاه. هيا وأسرعَا!
 ١٠٥ هيا!

(تخرج زوجة فورد)

جون : هيا هيا! ارفعها معي!

روبرت : أدعُوا اللهَ بِالْأَنْحَمِلَ فِيهَا الْفَارِسَ ثَانِيَةً!

جون : أَرْجُو ذَلِكَ فَالْأَيْسَرُ أَنْ أَحْمِلَ أَثْقَالَ رَصَاصٍ رَاحَةٍ!

(يدخل فورد وبيدج وشالو وكايوس وإيثانز من

باب، ويذهب جون وروبرت بالسلَّة إلى الباب الآخر)

فورد : نعم، ولكن إذا ثَبَّتَ أَنِّي عَلَى حَقٍّ يَا سِيدَ بِيدَج، فكيف تَصِفُنِي

بعدها بالحمق؟ (يلمح السلَّة) ضعَا هذه السلَّة أيها الخبيثان! ١١٠

فَلَيْسْتَدْعِ أَحَدَكُمْ زَوْجَتِي! عَاشِقٌ فِي السَّلَةِ! أَيُّهَا الْوَعْدَانِ الْقَوَادَانِ!
 إِنَّكُمْ أَعْضَاءُ فِي الْعِصَابَةِ، فِي الشَّرْكَ الْمَنْصُوبِ، فِي الْمُوَامَرَةِ
 الْمَحْبُوكَةِ ضِدِّي! وَلَكِنِّي سَوْفَ أَخْزِي الشَّيْطَانَ الْآنَ! أَيْنَ أَنْتِ يَا
 زَوْجَتِي؟ تَعَالَى تَعَالَى! أَقْدِمِي! فَلْنَنْتَظِرْ مَدَى شَرَفٍ وَعِفَّةٍ هَذِهِ
 الْمَلَابِسُ الَّتِي تَرْمِلِينَهَا لِلْمَغْسَلَةِ!

١١٥

بيديج : لَا! لَقَدْ تَجَاوَزْتَ حَدُودَكَ يَا سَيِّدُ فُورْد! يَجِبُ أَلَّا تُتْرَكَ حُرًّا طَلِيقًا
 بَلْ لَا بَدَّ مِنْ حَبْسِكَ حَتَّى تُشْفَى مِنَ الْجُنُونِ.

إيفانز : هَذَا جُنُونٌ لَا شَكَّ! هَذَا مَجْنُونٌ كَالْكَلْبِ الْمَسْعُورِ.

شالو : بِالْحَقِّ يَا سَيِّدُ فُورْد! هَذَا بِالْغِ السُّوءِ!

فورد : وَهُوَ مَا أَقُولُهُ أَيْضًا يَا سَيِّدِي.

١٢٠

(تدخل زوجة فورد)

تَعَالَى هُنَا يَا مَدَامُ فُورْد! مَدَامُ فُورْد، الْمَرْأَةُ الشَّرِيفَةُ، الزَّوْجَةُ
 الْمُحْتَشِمَةُ، الْمَخْلُوقَةُ الْفَاضِلَةُ، زَوْجَةُ الرَّجُلِ الْغَيُورِ الْأَحْمَقِ! تَرَانِي
 أَشُكُّ فَيْكَ بِلَا سَبَبٍ؟

زوجة فورد : وَيَشْهَدُ اللَّهُ عَلَى ذَلِكَ، أَعْنَى لَوْ كُنْتُ تَشْتَبِهُ فِي خِيَانَتِي.

١٢٥

فورد : أَحْسَنْتِ الرَّدَّ أَيْتَاهَا الصَّفِيقَةُ! حَاوَلِي الصَّمُودَ إِذْنًا! تَعَالِ يَا غَلَامُ!

(يُخْرِجُ الْمَلَابِسَ مِنَ السَّلَةِ)

بيديج : تَجَاوَزَ الْحَدَّ!

زوجة فورد : ألا تستحي؟ دع الملابس وشأنها! ١٣٠

فورد : سوف أجِدُكَ حالاً.

إيفانز : هذا غير معقول! هل ترفع ملابس زوجتك؟ فلنخرج أيها السادة!

فورد : أفرغاً هذه السلة أقول! ١٣٥

بيدج : لماذا يا رجل لماذا؟

فورد : أقسمُ برجولتي يا سيد بيدج أن رجلاً خرجَ من منزلي أمس في

هذه السلة. وكيف أستبعد أن يكون داخلها من جديد؟ إنني واثق

أنه في منزلي، ومعلوماتي صحيحة، وغيرتي في محلّها. أخرجاً ١٤٠

جميعَ الملابس من السلة.

زوجة فورد : لو وجدتَ رجلاً هنا فسوف أقتله كما أقتلُ البرغوث.

(يفرغون السلة كلها)

بيدج : ليس في هذه السلة رجاء.

شالو : أقسمُ بإخلاصي إن هذا مريبٌ يا سيد فورد! ويصمك بالعار! ١٤٥

إيفانز : يا سيد فورد عليك أن تُصَلِّيَ والآن تتبع أرواحَ قلبك، فهذه غيرة.

فورد : من أبحثُ عنه ليس هنا.

بيدج : ولا في أيِّ مكانٍ إلا في رأسك. ١٥٠

فورد : إذن ساعدوني في تفتيشِ المنزل هذه المرة فقط. فإذا لم أجِدْ ما

أطلبه، لا تتسامحوا مع مغالاتي، واتخذوني مادةً للضحك واللهو

حول موائدكم. بل واضربوا بى الأمثال! قولوا غيُورٌ مثل فورد
الذى بحث فى بُندُقَةٍ فارغةٍ عن عَشيقِ زوجته! أرضُونى مرَّةً
أخرى، وابحثوا معى هذه المرة فقط!

١٥٥

(يخرج جون وروبرت حاملين السلة)

زوجة فورد : مدام بيدج! (تنادى) مدام بيدج! انزلى أنت والعجوز! فزوجى
يُريدُ دخولَ غُرْفَةِ النوم.

٢٦٠

فورد : العجوز؟ من هذه العجوز؟

زوجة فورد : عمة خادمتى، التى تقيم فى برنتفورد.

فورد : إنها ساحرة! بذينة منحطة مخاتلة! ألم أمنعها من دخول منزلى؟

هل جاءت لتوصيل رسائل مشبوهة؟ نحن رجال سُذَّج، لا ندرى

ما يجرى تدبيره فى الخفاء تحت قناع قراءة الطالع! إنها تعمل

بالتعاويد والتمايم وحساب النجوم، ومثل هذه المظاهر التى

يستعصى فهمها علينا، فنحن نجعل كل شىء، انزلى أيتها

الساحرة، أيتها العجوز الحقيرة! انزلى أقول!

زوجة فورد : كلا يا زوجى الخيب! أرجوكم أيها السادة الكرام! لا تجعلوه

يضرب العجوز.

(يدخل فولسطاق متكرراً فى زى عجوز مع زوجة فورد)

زوجة بيدج : تعالى يا أمى، يا مدام پرات، أعطنى يدك.

فورد : سَأَلَقْنَهَا دَرَسًا (يضرب فولسطاف) اخْرِجِي من باب بيتي أيتها
الساحرة، أَيْتَهَا الْخِرْقَةُ الْبَالِيَّةُ، يَا سَقَطَ الْمَتَاعِ، يَا قَارَةَ الْخَيْلِ، يَا ١٧٥
جَرَبَاءُ! اخْرِجِي! سَأَصْرِفُكَ بِالْتَعَاوِذِ وَأَعْلَمُكَ قِرَاءَةَ الطَّلَعِ!
(يخرج فولسطاف)

زوجة بيدج : أَلَا تَخْجَلُ مِنْ نَفْسِكَ؟ كِدْتَ تَقْتُلُ الْمَسْكِينَةَ!
زوجة فورد : إِبْلَاقًا! بَلْ إِنَّ ضَرْبَ الْمَسْكِينَةِ يَرْفَعُ مِنْ قَدْرِكَ! ١٨٠
فورد : إِلَى حَيْثُ أَلَقْتُ، تِلْكَ السَّاحِرَةُ!

إيفانز : أَقْسِمُ 'بِنَعْمٍ' وَ'لَا' إِنَّ الْمَرْأَةَ سَاحِرَةٌ حَقًّا. فَأَنَا لَا أَحِبُّ الْمَرْأَةَ
ذَاتَ اللَّحْيَةِ الطَّوِيلَةِ. إِذْ شَاهَدْتُ لَحْيَةً مَرْسَلَةً تَحْتَ الْخِمَارِ.

فورد : هَلْ تَتَّبِعُونِي يَا سَادَةَ؟ أَرْجُوكُمْ تَعَالَوْا مَعِيَ حَتَّى تَشْهَدُوا مُبَرَّرَ ١٨٥
غَيْرَتِي. لَوْ عُدْتُ إِلَى الصَّبَاحِ دُونَ وَجُودِ 'طَرِيدَةٍ' فَلَا تَتَّقُوا فِيَّ
بيدج : أَبَدًا إِذَا صَحْتُ فِيكُمْ بَعْدَهَا.

زوجة بيدج : فَلْنَسَايِرُهُ خُطْوَةً أُخْرَى. هَيَّا يَا سَادَةَ.
زوجة فورد : (يخرج الجميع باستثناء زوجتي فورد وبيدج)

زوجة بيدج : أَقْسِمُ لَقَدْ ضَرَبَهُ ضَرْبًا يُشِيرُ أَقْصَى الشَّفَقَةِ عَلَيْهِ! ١٩٠
زوجة فورد : كَلَّا! بَلْ أَقْسَمُ إِنَّهُ ضَرَبَهُ ضَرْبًا لَا يُشِيرُ أَدْنَى شَفَقَةٍ، فِي رَأْيِي!
زوجة بيدج : سَاعَتِبرِ الْهَرَاوَةَ قَدِيسَةً وَأَعْلَقْهَا فَوْقَ الْمَنْبِجِ، فَقَدْ قَامَتْ بِعَمَلِ
جَلِيلٍ.

زوجة فورد : ما رأيك؟ أفلا يحق لنا استغلال سلاح الأنوثة، وما يشهد به ١٩٥

ضميرنا من نقاء السريرة، في مواصلة انتقامنا منه؟

زوجة بيدج : لقد أفزعنا عفريت الشهوة فيه فقر مدعوراً! فإذا لم يكن الشيطان

قد استولى عليه بصورة مطلقة، دون إمكان الرحيل، فلن يعود في ٢٠٠

رأى إلى مضايقتنا أبداً، حتى ولو كان يريد التعويض!

زوجة فورد : هل تُقضى لزوجتنا بما فعلناه به؟

زوجة بيدج : نعم، وبكل تأكيد، ولو اقتصر الهدف على تخليص زوجك من ٢٠٥

أوهامه. فإذا كان لديهما استعداد لإنزال المزيد من العقاب بذلك

الفارس السمين الفاسق الفقير، فسوف نكون وسيلة هذا العقاب.

زوجة فورد : أؤكد لك أنهما سيفضحانه علناً، ولو حدث فسوف تبلغ السخريه ٢١٠

منه أقصى درجات المتعة!

زوجة بيدج : هيا نطرق الحديد وهو ساخن حتى يسهل تشكيله! فلا أحب أن

تبرد الأمور!

(تخرجان)

المشهد الثالث

(المنظر فندق الجارتر - يدخل صاحب الفندق وباردولف)

باردولف : سيدى! يرغب الألمان في استئجار ثلاثة من جيادك - وسوف

يصل الدوق غداً بنفسه إلى البلاط، حيث يقابلونه.

صاحب الفندق : أى دوق هذا الذى يأتى سرّاً على هذا النحو؟ لم أسمع أحداً
 فى البلاط يذكره. دعنى أحادث الألمان. هل يعرفون
 الإنجليزية؟

باردولف : نعم يا سيدى. سوف أدعوهم لمقابلتك.

صاحب الفندق : لهم أن يستأجروا جيادى، ولكنى سأجعلهم يدفعون أجراً ١٠
 باهظاً! لقد حجزوا فندقى أسبوعاً، فاضطرت إلى رفض
 غيرهم من التزلاء. لا بد أن يدفعوا. سأشويهم فى الأجر. هيا بنا.
 (يخرجان)

المشهد الرابع

(المنظر - منزل بيدج. يدخل بيدج وفورد وزوجتا بيدج وفورد
 وإيفانز)

إيفانز : إنها من أشد من عرفت من النساء حصافة.

بيدج : وهل أرسل إليكما الخطابين فى وقت واحد؟

زوجة بيدج : لم تفصل بينهما أكثر من ربع ساعة!

فورد : فَلْتَصَفِّحِي عَنِّي قَرِيبَتِي وَلْتَفْعَلِي مَا شِئْتَ مِنْذُ الْآنِ

وَلَنْ أَظُنَّ ظَنَّ السُّوءِ بِكَ...

إِلَّا إِذَا اتَّهَمْتُ ضَوْءَ الشَّمْسِ بِالْبُرُودَةِ

فَالآنَ يُؤْمِنُ أَعْمَقَ الْإِيمَانِ أَنَّكَ الشَّرِيفَةُ الْعَفِيفَةُ
مَنْ كَانَ يَكْفُرُ سَابِقًا وَيُجَدِّفُ.

بيدج : هذا جميلٌ وانتهى بخير. وإذن كفى! ١٠

لَا تُبَدِّلْ ذَلِكَ التَّطَرُّفَ الْمَقِيتَ فِي الْخُضُوعِ مِثْلَمَا أَبَدَيْتَ فِي التَّشَكُّكِ
وَلْتَبْحَثِ الْآنَ الْمَكِيدَةَ الَّتِي وُضِعَتْ.

وَلْتَدْعُ زَوْجَتَيْنَا مِنْ جَدِيدٍ كَيْ تُشَارِكَنَا لُعْبَةً عَلَنِيَّةً
فَتَضْرِبَا الْغَدَاةَ مَوْعِدًا لَذَلِكَ الْبَدِينِ الْهَرَمِ!
وَعِنْدَهَا يَكُونُ فَضْحُهُ وَدَمْعُهُ بِالْعَارِ.

فورد : قَدْ جَاءَتَا بِأَفْضَلِ الْأَعْيِبِ الطَّرِيفَةِ. ١٥

بيدج : كَيْفَ؟ أَنْ تَرْسَلَا إِلَيْهِ أَنْ يَقَابِلَهُمَا فِي الْمَنْتَرَةِ فِي مَتَصِفِ اللَّيْلِ؟
تَبًّا تَبًّا! لَنْ يَحْضُرَ أَبَدًا.

إيفانز : تَقُولَانِ إِنَّهُ أَلْقَى فِي النَّهْرِ، وَإِنَّهُ ضُرِبَ حِينَ تَنَكَّرَ فِي زِي امْرَأَةٍ

عَجُوزًا! أَعْتَقَدُ أَنَّهُ قَدْ مَلِيَ الْآنَ رَعَا وَلَنْ يَحْضُرَ. أَعْتَقَدُ أَنَّهُ قَدْ نَالَ ٢٠
عِقَابَ الْجَسَدِ فَغَادَرَتْهُ الشَّهْوَةُ إِلَى الْأَبَدِ.

بيدج : هَذَا رَأْيِي!

زوجة فورد : إِنَّ عَلَيْكُمْ تَدْبِيرَ تَصْرِفِكُمْ مَعَهُ حِينَ يَجِيءُ

وَلَسَوْفَ تُدَبِّرُنَّ نَحْنُ وَسِيلَةَ إِحْضَارِهِ. ٢٥

زوجة بيدج : تَحْكِي بَعْضُ أَسَاطِيرِ الْمِنْطَقَةِ بِأَنَّ الصَّيَّادَ الْأَكْبَرَ هِيرَنَ

- كَانَ مِنَ الْحُرَّاسِ هُنَا فِي غَابَةِ وَندسور
 وبأنَّ الرَّجُلَ يَجِيءُ إِلَى الْآنَ إِذَا حَلَّ شِتَاءُ الْغَابَةِ
 فِي مُتَّصِفِ اللَّيْلِ السَّاجِي
 ويطوفُ بِشَجَرَةٍ بَلُوطٍ مُرْتَدِيًا قَرْنَيْنِ عَظِيمَيْنِ
 ٣٠ لَهُمَا عِدَّةُ أَفْرُعٍ! وَهَنَّاكَ يَدْمُرُ بَعْضَ الْأَشْجَارِ وَيَسْحَرُ بَعْضَ الْأَبْقَارِ
 وَيَجْعَلُ أَبْقَارَ الْأَكْبَانِ تُدْرِ الدَّمَ وَيَهْزُ يَدَهُ سِلْسِلَةً
 فَتُصَلِّصِلُ صُلْصَلَةً مُفْرَعَةً وَقَطِيعَةً.
 أَتُمْ لَا شَكَّ سَمِعْتُمْ عَنْ ذَاكَ الْعِفْرِيتِ وَلَا شَكَّ عَرَفْتُمْ
 ٣٥ كَيْفَ تَنَاقَلَ بَعْضُ الْقُدَمَاءِ الْجُهَلَاءِ حِكَايَةَ هِيرَنَ الصَّيَّادِ
 وَتَقْلُوهَا لَا كَخُرَافَاتٍ بَلْ كَرَوَايَاتٍ صَادِقَةٍ لِلْعَصْرِ الْحَالِيِ.
 يبدع : حَقًّا! إِنَّ كَثِيرِينَ يَخَافُونَ السَّيْرَ إِذَا انْتَصَفَ اللَّيْلُ
 بِجَانِبِ تِلْكَ الشَّجَرَةِ. لَكِنْ مَا شَأْنُ الْقِصَّةِ بِالْخُطَّةِ؟
 زوجة نورد : اصْبِرْ! هَذَا مَا دَبَّرْنَاهُ: تَتَّقُ بِأَنْ يَلْقَانَا فَوْلسطافُ لَدَى الشَّجَرَةِ
 ٤٠ وَبِأَنْ يَتَنَكَّرَ فِي زِيِّ الصَّيَّادِ الْمَذْكُورِ
 وَبِأَنْ يَلْبَسَ قَرْنَيْنِ عَظِيمَيْنِ بِرَأْسِهِ.
 يبدع : لَا شَكَّ لَدَيَّ بِأَنَّ الرَّجُلَ سَيَأْتِي فِي هَذَا الزَّيِّ!
 فَإِذَا جِيءَ بِهِ لِلْمَوْقِعِ مَاذَا تَفْعَلُ بِهِ؟
 وَبِمَاذَا تَقْضِي الْخُطَّةَ؟

٤٥

زوجة يسع : فكَرْنَا فِي هَذَا أَيْضًا وَوَضَعْنَا التَّخْطِيطَ التَّالِيَّ:

تَتَكَّرُ بِنْتِي أَنْ مَعَ ابْنِي الْأَصْغَرِ وَثَلَاثَةَ صِبْيَانٍ

أَوْ أَرْبَعَ مِنْ أَقْرَانِهِمَا فِي أَزْيَاءَ عَفَارِيتَ صَغِيرَةٍ،

أَوْ جِنِّيَّاتٍ يَلْبَسْنَ مَلَابِسَ خَضِرَاءَ وَيَبْضَاءَ

وَعَلَى رَأْسِ الْجِنِّيَّةِ تَاجُ شُمُوعٍ مُوقَدَةٍ

٥٠

وَيَبْدِيهَا بَعْضُ جَلَّاجِلٍ ذَاتُ صَلِيلٍ وَعَلَى غِرَّةٍ..

مَا إِنْ يُقْبَلُ فُولِسْطَافُ عَلَيْنَا

حَتَّى تَنْقُضَ الْجِنِّيَّاتُ وَتَخْرُجَ مِنْ حُفْرَةِ قَطْعِ الْأَخْشَابِ

وَيُنْشِدْنَ أَغَانٍ وَزَعْنَا الْأَلْحَانَ عَلَى كُلِّ مِنْهَا

فَإِذَا شَاهَدْنَا الْجِنِّيَّاتِ فَرَرْنَا فِي دُغْرِ وَدَمَشٍ!

٥٥

إِذْ ذَاكَ يُحِطُّنَ بِفُولِسْطَافَ وَيَرْقُصْنَ

وَيَقْرُصْنَ كَشَّانَ الْجِنِّيَّاتِ الْفَارِسَ ذَا الْقَلْبِ الْفَاسِدِ

وَلِتَسْأَلَهُ الْجِنِّيَّاتُ لِمَاذَا أَقْبَلَ فِي سَاعَةٍ لَهُوَ الْجِنُّ

وَكَيْفَ تَجَاسَرَ أَنْ يَخْطُوَ فِي أَرْضِ الْجِنِّ بِكُلِّ قَدَاسَتِهَا

فِي شَكْلِ الْحَيَوَانِ الْمُنْحَطِّ؟

٦٠

زوجة فورد : وَلِتَقْرُصْهُ الْجِنِّيَّاتُ الْمَزْعُومَةُ أَقْسَى قَرُصٍ

وَلِتَلْذَعْ جَسَدَ الرَّجُلِ بِنِيرَانِ الشَّمْعِ لِكَيْ يُفْضِيَ بِالْحَقِّ لَهُنَّ!

زوجة يسع : فَإِذَا اعْتَرَفَ بِمَا كَانَ كَشَفْنَا عَنْ أَنْفُسِنَا

وَنَزَعْنَا قَرْنَى شَيْطَانِ الشَّهْوَةِ! ثُمَّ نَعُودُ جَمِيعًا

فِي مَوْكِبِ سُخْرِيَةٍ طَاغِيَةٍ مِنْهُ إِلَى وَنْدَسُور!

فورد : أَفَلَا يَتَدَرَّبُ كُلُّ الْأَطْفَالِ عَلَى هَذَا حَتَّى يَتَيَسَّرَ تَعْمِيلُ الْمَشْهَدِ؟

إيفانز : سَأَدْرِبُ كُلَّ الْأَطْفَالِ عَلَى مَا يَجِبُ عَلَيْهِمْ فَعْلُهُ، وَأَنَا أَتَنَكَّرُ فِي ٦٥

صُورِ قِرْدٍ مِنْ قِرْدَةٍ بَعْضُ الْجِنِّ لَكِي أَلَذَّ ذَاكَ الْفَارِسُ بِالشَّمْعَةِ!

فورد : هَذَا رَائِعٌ! وَسَأَتَّبَعُ الْأَقْنَعَةَ لِكُلِّ الصُّحْبَةِ!

زوجة بيدج : وَسَتَلْعَبُ بِنْتِي أَنْ . . دَوْرَ مَلِكَةٍ كُلِّ الْجِنِّيَّاتِ!

وَسَتَلْبَسُ ثَوْبًا أَيْضًا مِنْ أَفْضَلِ أَرْدِيَةِ الْفَتَيَّاتِ. ٧٠

بيدج : أَمْضِيَ الْآنَ لِأَشْتَرِيَ الدِّيَّاجَ الْمَطْلُوبَ.

(جَانِبًا) وَبِظُلْمَةِ تِلْكَ السَّاعَةِ يَتَسَلَّلُ صَاحِبُنَا سَلْنَدِر

كَيْ يَمْضِيَ بِفَتَاتِي أَنْ الْمَتَنَكِّرَةِ إِلَى إِيْتُون . . حَتَّى يَتَزَوَّجَهَا.

(إِلَى زَوْجَتِهِ) فَلَنُرْسِلَ بِالْخَبَرِ عَلَى الْفُورِ إِلَى فُولْسُطَافِ

فورد : بَلْ أَمْضِيَ ثَانِيَةً لِأَقَابِلَهُ بِاسْمِ بُرُوكِ

وَسَيُفْصِحُ لِي عَمَّا يَعْتَرِمُهُ. لَا شَكَّ أَنَّ الرَّجُلَ سَيَأْتِي. ٧٥

زوجة بيدج : بَلْ لَنْ يَتَخَلَّفَ قَطْعًا. اذْهَبْ كَيْ تُحْضِرَ مَا يَلْزَمُنَا

لِلتَّمْثِيلِ وَلِأَرْدِيَةِ الْجِنِّيَّاتِ وَزَيْتِهِنَّ.

إيفانز : هِيََا كَيْ لَا نَتَأَخَّرَ. هَذِهِ مَتْعَةٌ رَائِعَةٌ وَشَيْطَنَةٌ بَرِئَةٌ.

(يَخْرُجُ بِيدَجُ وَفُورْدُ وَإِيفَانِزُ)

زوجة ييدج : هَيَّا إِذْنِ مَدَامَ فُورْدَ فَاْبَعَثِي بِسُرْعَةٍ إِلَى مِيرِ چُون
لَكِي نُحِيطَ بِالَّذِي يَعْتَرِمُهُ.

(تخرج زوجة فورد)

أَمْضِي أَنَا إِلَى الطَّيِّبِ فَهُوَ مَنْ أُرِيدُهُ زَوْجًا لِبَنَتِي
وَلَنْ تَكُونَ هَذِهِ الْفَتَاةُ مِنْ نَصِيبِ غَيْرِهِ!
أَمَّا سِلْنْدَرُ صَاحِبُ الْأَمْلاَكِ فَهُوَ أَبْلَهُ مَا قُونُ
لَكِنَّهُ فِي قَلْبِ زَوْجِي فَوْقَ كُلِّ مَنْ عَدَاهُ.

٨٥ إِنَّ الطَّيِّبَ ذُو ثَرَاءٍ وَاسِعٍ وَذُو مَعَارِفٍ ذُو نُفُوزٍ فِي الْبَلَاطِ
وَلَنْ يَفُوزَ غَيْرُهُ بِهَذِهِ الْفَتَاةِ حَتَّى إِنْ أَتَى عِشْرُونَ أَلْفًا
يَفْضُلُونَهُ وَيَرْغَبُونَهُ فِي الْمَصَاهِرَةِ.

(تخرج)

المشهد الخامس

(المنظر غرفة في فندق الجارتر، يدخل صاحب الفندق وسيميل)

صاحب الفندق : مَا تَرِيدُ يَا جَلْفُ؟ مَاذَا يَا سَمِيكَ الْجَلْدُ؟ تَكَلِّمْ اَنْطِقْ تَحْدِثْ -

أَوْجِزْ اخْتَصِرْ أَسْرِعْ صَرِّحْ!

سيميل وَاللَّهِ يَا سَيِّدِي جِئْتُ لِمَخَاطَبَةِ السَّيْرِ چُونِ فُولْسْطَافِ مَوْفِدًا مِنْ

السَّيِّدِ سِلْنْدَرِ.

صاحب الفندق : ها هي ذي غرفته الخاصة، بيته، قلعته، فراشه الوثير، فراشه النّقال، وهو يزينها برسوم تحكى قصة المبذر، رسوم قشبية جديدة. اذهب فاطرق الباب وادعه إليك! وسوف يجيبك بصوت أكلى لحوم البشر! اطرق الباب أقول.

سيميل : لقد صعدت امرأة عجوز، امرأة بدينة، قد دخلت غرفته. أرجوك أن تسمح لي بالانتظار حتى تهبط. إذ إنني أتيت لمحدثتها.

صاحب الفند : ماذا؟ امرأة بدينة؟ قد يتعرض الفارس للسرقة. سأناديه من هنا. أيها الفارس الظريف، يا سير جون الظريف! أجبني من رثيك الحريتين، هل أنت هنا؟ أنا صاحب الفندق، نديم شراك! ١٥

فولسطف : (من أعلى) ماذا تريد يا صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : إن هنا تترياً من بوهيميا يتظر نزول امرأتك البدينة. مرها أن تهبط أيها المرح، دعها تهبط. إن فندقى شريف. تباً لهذه الخلوة المسترقة! تباً لها! ٢٠

(يدخل فولسطف)

فولسطف : كانت عندي يا صاحبي امرأة عجوز بدينة لكنها رحلت.

سيميل : أرجوك يا سيدى! ألم تكن العرافة المقيمة فى برنتفورد؟ ٢٥

فولسطف : قطعاً يا محارة خاوية! ماذا تريد منها؟

سيميل : إن سيدى السيد سلندر رآها تسير فى الطرقات فأرسلنى إليها

كى تقول له إن كان شخصٌ يدعى نيم لا يزال يحتفظ بالسلسلة ٣٠
التي سرقها منه بالتحايل.

فولسطاق : تحدثتُ إلى العجوز عن ذلك.

سيميل : وما الذى تقوله يا سيدى؟

فولسطاق : تقول فى الواقع إن الشخص الذى احتال على السيد سلندر ٣٥
فسرق سلسلته، هو نفس الشخص الذى خدَّعه.

سيميل : ليتنى كنت تكلمت مع تلك المرأة بنفسى، فلقد طَلَبَ منى أن
أسألها عن أمور أخرى.

فولسطاق : وما هى؟ قل! ٤٠

صاحب الفندق : نعم، أسرع!

سيميل : لا يجوز لى إفشاؤها يا سيدى.

صاحب الفندق : أفشها وإلا قَتَلْتُكَ!

سيميل : الحقُّ يا سيدى أن الامر يتعلق بالآنسة آن بيدج، فسيدي يريد ٤٥
أن يعرف إن كانت سوف تكون من نصيبه أم لا.

فولسطاق : هذا نصيبه.

سيميل : ماذا يا سيدى؟

فولسطاق : قد تكون من نصيبه أو لا تكون. اذهب وقل إن العجوز قالت ٥٠
ذلك.

سيميل : هل أتجاسر على ذلك يا سيدى؟

فولسطاق : نعم! وهل يتجاسر أفضل منك؟

سيميل : أشكر سعادتك. لسوف أسرُّ سيدى بهذه الأنباء.

(يخرج سيميل)

صاحب الفندق : أنت علامةٌ فهامةٌ يا سير چون. هل كانت معك عرّافة؟ ٥٥

فولسطاق : نعم يا صاحبى! عرافة علمتني من العلم فوق ما حصّلتُهُ فى

حياتى كلها، ولم أدفع له ثمنًا بل تلقيت ثمنًا له! ٦٠

(يدخل باردولف)

باردولف : وا أسفا يا سيدى! إنه احتيال! نصب واحتيال!

صاحب الفندق : أين جيادى؟ قل إنها بخير أيها الوغد!

باردولف : بل فرَّ بها المحتالون! ما كدنا نتجاوز إيتون حتى ألقوا بى من ٦٥

على ظهر أحدها فى بركة موحلة، وأعملوا مَهَامِيزَهُمْ وانطلقوا!

أولئك الشياطين الألمان الثلاثة، كأن كلا منهم الدكتور

فاوستوس!

صاحب الفندق : لم ينطلقوا إلا لمقابلة الدوق أيها الوغد! لا تقل إنهم فروا!

فالألمان رجال شرفاء.

(يدخل إيفانز)

إيفانز أين صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : ماذا حدث يا سيدى؟ ٧٠

إيفانز : احذر يا سيدى نزلاء الفندق! فقد أتانى من المدينة صديق يقول إن لديك ثلاثة من النصابين المحتالين، وإنهم خدعوا كل أصحاب الفنادق فى ردينج وميدنهيد وكولبروك، فسلبوا الخيل والمال. إني أحذرك بدافع الود والإخلاص، فأنت بارع فى تدبير 'المقالب' والسخرية من الناس، وليس من اللائق أن تقع ضحية النصب والاحتيال! إلى اللقاء!

(يدخل كايوس)

كايوس : أين صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : موجود يا سيدى الطيب! فى حيرة ومعضلة شائكة. ٨٠

كايوس : لا أعرف ما تتكلم عنه، ولكنى أقسم إننى سمعت عن

استعداداتك الضخمة لاستقبال دوق من ألمانيا، وأقسم إن

البلاط لا علم لديه بمجىء أى دوق. وأقسم إننى أقول ذلك

بدافع الود والوفاء! الوداع! (يخرج كايوس)

صاحب الفندق : أنذر الجميع أيها الوغد! اصرخ وأبلغ الناس! تحرك اذهب! ٨٥

ساعدنى أيها الفارس! لقد خربوا بيتى! انطلق أيها الوغد فأنذر

الناس! لقد خربوا بيتى!

(يخرج باردولف)

- فولسلاف :** ليتَ كُلُّ الناسِ يُحْتالَ عليهم، فلقد تَعَرَّضْتُ للاحتيالِ وللضَرْبِ
 أيضًا! لوَ عَلِمَ رجالُ البلاطِ كيفَ تَغَيَّرَتْ صورتي فَاَلْقَيْتُ في الماءِ ٩٠
 وَضَرَبْتُ بالعَصَا لَصَهَرُوا شَحْمِي قَطْرَةً قَطْرَةً، واستخدموه في طِلَاءِ
 أحذيةِ صَيَّادِي السمك! بل وأؤكد لك أنهم يَجْلِدُونِي بِسِيَّاطِ
 السخريةِ البديعةِ حتى أنكسر من الذُّلِّ وأغدو مثل الكَمْشَرى
 المجففة! لَمْ أَعْرِفْ الفلاحَ في حياتي مُنْذُ اعتدتُ الغِشَّ في لَعِبِ
 الورَق! ليتَ عُمْرِي يطولُ حتى أتوبَ (وأصلى طَالِبًا الغُفْرانَ!) ٩٥
 (تدخل كويكلى)

عجبًا! من أين أتيت؟

كويكلى : من الطرفين فى الواقع!

- فولسلاف :** فليأخذ الشيطان طرفًا، ولتأخذ أُمُّ الطَّرَفِ الآخر، حتى يدخل
 النار مأواهما الحق! لقد كابدتُ من أجلهما مكابدة لا يُطِيقُها ١٠٠
 خبثُ الطبيعةِ البشريةِ المتقلبةِ الأهواءِ.

كويكلى أفَلَمْ تكابدا هُما أيضًا؟ قطعًا وأؤكد لك، وخُصُوصًا واحدةً منهما،
 وهى مدام فورد! عَيَّنِي عليها! لقد تَعَرَّضْتُ للضَرْبِ حتى ازرقَّ
 جَسَدُهَا واخضرَّ وَلَمْ تَعُدْ فيه بُقْعَةٌ يَبْضَاءُ!

- فولسلاف :** لا تتحدثنى عن الزُّرْقَةِ والاخْضِرَّارِ! فلقد ضُرِبْتُ أنا أيضًا حتى ١٠٥
 اكتسى جَسَدِي بكلِّ ألوانِ قَوْسِ قَرْحٍ! وكادت الشرْطَةُ تقبضُ عَلَى

باعتبارى الساحرة التى تقيم فى برنتفورد، ولولا براعة لَمَاحِيَتِي
 وذكائى فى محاكاة العجوز ما نَجَوْتُ من يَدِ الشُّرْطِيِّ الوغد ١١٠
 الذى كان يُريدُ وَضْعِي فى 'الحَبَّاسَةِ' الخشبية مع المجرمين،
 باعتبارى ساحرةً.

كويكلى : دعنى سيدى أحادثُكَ فى غُرْفَتِكَ حتى تَعْرِفَ ما صار إليه
 الحال، وأؤكد لك أنه فى صالحك. ها هُوَ ذا خطابٌ يشرح ١١٥
 لك الأمر إلى حد ما - أواه أيها الأحباب! ما أشدَّ ما عانيتُ
 حتى أَجْمَعَ بَيْنَكُما! ولا شك أنَّ أحَدَكُما لا يَعْبُدُ اللهَ مُخْلِصًا
 لَهُ الدِّينَ، ولهذا تُعَانِدُكُما الأقدار.

فولسطاق : اصعدى معى لغرفتى. ١٢٠

(يخرجان)

المشهد السادس

(فندق الجارتر، يدخل صاحب الفندق وفتون)

صاحب الفندق : لا تخاطبنى فى شىء يا سيد فتون، فقللى مشغل بالهم،

وسوف أتخلى عن التوسط فى قضيتك!

فتون : أرجوك اسمع ما أحكى. ساعدنى أن أبلغ هدفي

وبكرم المَحْتَدِ أَقْسِمُ أن أُعْطِيكَ

٥

مائة جُنَيْهَ ذَهَبًا فَوْقَ تَكَالِيفِكَ.

صاحب الفندق : قل ما عندك يا سيد فتون وأنا أعدك، على الأقل، ألا أفشى
سرك.

فتون

: كُنْتُ أَصْرَحُ لَكَ بَيْنَ الْفَيْئَةِ وَالْفَيْئَةِ

بِمَدَى حُبِّي الْغَامِرِ لِلْأَنَسَةِ الْفَتَّانَةِ أَنْ يَدْجُ

١٠

وَهِيَ تُبَادِلُنِي الْحُبَّ وَلَا تَبْغِي غَيْرِي

إِنْ كَانَ لَهَا الْحَقُّ بِأَنْ تَخْتَارَ لَهَا زَوْجًا.

وَلَقَدْ أَرْسَلْتُ الْآنَ إِلَى خِطَابَا

يَتَضَمَّنُ مَا يَبْعَثُ فِي نَفْسِكَ دَهْشَةً،

إِذْ يَذْكُرُ تَسْرِيَةً أَوْ تَلْهِيةً تَرْتَبِطُ بِمَوْضُوعِ زَوَاجِي

١٥

حَتَّى أَنِّي لَا أَقْدِرُ أَنْ أَذْكُرَهَا دُونَ الْإِلْمَاحِ إِلَى

مَوْضُوعِ زَوَاجِي، وَلَسَوْفَ يَكُونُ لِقَوْلِ سَطَافٍ بِهَا

مَشْهَدُ مَرَحٍ طَافٍ! أَمَّا التَّسْرِيَةُ فَسَوْفَ أَفْصِلُ قَوْلِي

فِيهَا لَكَ فَاسْمَعْنِي يَا صَاحِبَ فُنْدُقِنَا الْأَكْرَمِ!

اللَّيْلَةَ فِي الْغَايَةِ مِنْ مُتَّصِفِ اللَّيْلِ وَحَتَّى الْوَاحِدَةِ صَبَاحًا

وَلَدَى شَجَرَةٍ بَلُوطٍ يَأْتِيهَا شَبَحُ الصِّيَادِ الْأَسْطُورِيِّ هِيرَن

٢٠

سَتَقُومُ حَبِيبَتِي الْفَتَّانَةُ أَنْ يَدُورَ مَلِيكَةُ كُلِّ الْجَانِ

أَمَّا سَبَبُ تَنْكُرِهَا فَالْوَاقِعُ أَنَّ أَبَاهَا قَدْ أَمَرَ ابْنَتَهُ

- فى أثناء أداء ملاءة أخرى مُختلفة -

أن تتسلَّل فى رِفْقَةٍ صَاحِبِنَا سِلَنْدَر

وبأن تذهبَ معه حتى قَرْيَةِ إيتون، وبأن تتزوَّجَهُ

فى الحالِ هناك. ولَقَدْ وافَقَتِ الأَنِسَةُ على ذلك. لكن يا سيِّدُ ٢٥

والدةُ الأَنِسَةِ تُعارضُ هذى الزَّيْجَةَ كُلَّ مُعارضَةٍ

وتُريدُ زَواجَ البِنْتِ مِنَ الدكتورِ كايوس. ولذلك أمرتهُ بأن

يتسلَّلَ معها أثناء استِغْراقِ الأذهانِ بملهاواتٍ أخرى

وبأن يتَّجِهَ الإِثْنانِ إلى قِيسٍ كَنِيسَةٍ وندسور

كى يتزوَّجَها كايوس فوراً. وتظَاهَرتِ الأَنِسَةُ ٣٠

بِطاعةِ أمرِ الوالِدةِ ووعدتْ كايوس أن تَمْضِيَ معه!

هذا الآن هو المَوقِفُ: والِدُها قَرَّرَ أن تلبسَ فُستَانًا أبيضَ

حتى إن لاحتَ لِسِلَنْدَرِ فُرْصَتُهُ أَمَكَّتُهُ أن يَعْرِفَهَا

مِنْ مَلْبَسِهَا وَيُسِرَّ إِلَيْهَا أن تَمْضِيَ معه، وبذلك

تذهبُ أن بِصُحْبَتِهِ. أمَّا والدةُ الأَنِسَةِ فَقَدْ ٣٥

وَضَعَتْ تَدْبِيرًا آخَرَ حتى يَتَّسِرَ أن

يَهْتَدِيَ الدكتورُ إِلَيْهَا إذ سَوْفَ تَكُونُ الأَقْنَعَةُ على

أَوْجِهِ كُلِّ النَّاسِ وَكُلِّ مَلَابِسِهِمْ أَرِياءُ تَنَكُّرًا!

ولذلك قَرَّرتِ الوالِدةُ بأن تلبسَ آن ثِيَابًا

٤٠

خُضْرًا فَضْفَاضَةً، وَبِأَنْ تَضَعَ بِقُبْعَةِ الْآنِسَةِ

شَرَائِطَ تَدْلَى حَتَّى تَلْهُوَ الرِّيحُ بِهَا.

فَإِذَا لَمَحَ الدُّكْتُورُ الْفُرْصَةَ سَانِحَةً فَعَلَيْهِ بِأَنْ

يَقْرِصَهَا فِي يَدِهَا! وَلَقَدْ وَاقَعَتِ الْآنِسَةُ عَلَى أَنْ

تَذْهَبَ مَعَهُ إِنْ شَعَرَتْ بِإِشَارَتِهِ الْمَذْكُورَةِ!

٤٥

صاحب الفندق : هل تتوى أن تخذع الوالد؟ أم أنها ستخذع الوالدة؟

فنتون : بل تتوى خداع كل منهما يا صاحب الفندق!

هذا هو الموقف: أريد منك أن تخاطب القسيس في الكنيسة

حتى يكون في انتظارنا ما بين نصف الليل والواحدة

وعندها نكلل الوفاق بين قلوبنا إلى الأبد

٥٠

بما يكون من مراسيم الزواج شرعاً.

صاحب الفندق : نفع خطتك ونفذها فسامضى للقسيس. وإذا

جئت مع الآنسة الليلة سيكون الكاهن منتظراً

فنتون : إننى ممتن لك أبداً وكذلك سوف

أكافئك مكافأة فورية!

(يخرجان)

الفصل الخامس

المشهد الأول

(فندق الجارتر، يدخل فولسطاق والسيدة كويكلى)

فولسطاق : كُفَى عن الشرثرة أرجوك! مع السلامة! سَأَفِي بوعدى، هذه هي

المرة الثالثة، وأرجو أن يحالف الحظ الأرقام الفردية. مع السلامة

أقول! تفضل! يقولون إن الرب يبارك الأرقام الفردية فى يوم

الميلاد أو أيام العمل أو يوم الموت. مع السلامة!

كويكلى : سَأَتِيك بسلسلة، وأبذل قصارى جهدى لَأَتِيك بقرنين. ٥

فولسطاق : مع السلامة أقول! فالوقت يمر! ارفعى رأسك وتفاءلى وأسرعى!

(تخرج كويكلى)

(يدخل فورد متنكراً فى زى بروك)

كيف حالك يا سيد بروك؟! إما أن ينجلي الأمر فى هذه الليلة أو

لا ينجلي أبداً! احضر إلى غابة وندسور فى نحو منتصف الليل

عند شجرة البلوط التى يظهر عندها شبح هيرن، وسوف ترى ١٠

العجب العجائب!

فورد : أفلم تذهب إليها أمس يا سيدى حسب الموعد الذى أخبرتنى به؟

- فولسٹاف :** ذهبت إليها يا سيد بروك، كما ترى، رجلاً هرمًا مسكينًا، لكننى ١٥
- خرجت من عندها يا سيد بروك امرأة هرمة مسكينة! فإن ذلك
- الوغد نفسه، زوجها، يسكنه عفريت الغيرة المعجون يا سيد
- بروك، بل أبرع عفاريت الغيرة الجنونية! ولأعترف لك بأنه
- ضربنى ضربًا مبرحًا، وأنا متنكر فى زى امرأة، إذ إننى ما دمتُ ٢٠
- فى زى الرجال لا أخشى جليات نفسه برُمحه النحاسي الذي يشبه
- نول النساج يا سيد بروك، إذ إننى أعرف أيضًا أن كَرَّ الحياة
- أسرعُ من وشيعة النول! إننى فى عجلة، فهيا معى يا سيد بروك،
- وسوف أكمل القصة لك فى الطريق. ومنذ حدثتى، أيام كنت
- أنتفُ ريش الإوز، وأهْرُبُ من المدرسة، وألعب بالنحلة الخشبية ٢٥
- الدوارة، لم يضربنى أحد إلا أخيرًا. سِرْ معى وسوف أحكى لك
- أمرًا غريبة عن فورد الوغد، وهو من أثار منه الليلة وأضع زوجته
- فى يديك. سِرْ معى! أمامنا عجائب يا سيد بروك! هيا هيا!
- (يخرجان)

المشهد الثانى

(على مشارف غابة وندسور، يدخل بيدج وشالو وسلندر)

بيدج : هيا هيا! سوف نختبئ فى 'جندق' القلعة حتى نرى شموع الذين

يمثلون أدوار الجنيات. ولا تنسَ يا سلندر أن ابنتي سوف -

سلندر : نعم نعم! لقد تفاهمت معها واتفقنا على كلمة السر التي نتعارف
بها. سوف أبحث عن تلبس ثوبًا أبيض. وأهمس لها هُسن
فتهمس لي هُسن وهكذا نتعارف!

شالو : هذا جميل! ولكن لماذا الههسة؟ الثوب الأبيض سوف يدلك
عليها وكفى! لقد دقت الساعة العاشرة!

بيدج : الليل حالك الظلمة، وسوف يصلح للشموع والجنيات. فليوفق الله
ملهاتنا! لا يتوى الشر إلا الشيطان، وسوف نعرفه بقرنيه. هيا
بنا. سيروا ورائي!

(يخرجون)

المشهد الثالث

(المنظر نفسه، وفي الوقت نفسه تقريبًا، تدخل زوجة بيدج وزوجة
فورد وكايوس)

زوجة بيدج : سيدي الطبيب! إن ابنتي تلبس ثوبًا أخضر، وحين تلوح لك
الفرصة خذها من يدها إلى الكنيسة واعقد عليها بسرعة. امضي
أماننا في الغابة إذ لابد أن ندخل نحن الاثنتين معًا.

كايوس : أعلم ما يجب أن أفعله. فالوداع.

٥

زوجة بيدج : إلى اللقاء يا سيدى.

(يخرج كايوس)

لَنْ يَسْتَهْجَ زَوْجِي بِالْإِسَاءَةِ إِلَى فُلُسْطَافَ بِقَدْرِ غَضَبِهِ مِنْ تَزْوِيجِ
ابْتَى لِلطَّيِّبِ. وَلَكِنْ هَذَا غَيْرُ مَهْمٍ! فَالتَّعْنِيفُ سَاعَةً أَفْضَلَ مِنْ
شَقَاءِ كُلِّ سَاعَةٍ!

زوجة فورد : أين آنُ الآن، ورفيقاتها الجنيات؟ وأين العفريت الويلزى هيو؟

زوجة بيدج : إنهم جميعاً قابعون فى خندقٍ مُلَاصِقٍ لشجرة البلوط التى يظهر
عندها شبح هيرن، وقد أخفوا شموعهم المضاءة، وحالما يلاقينا
فولسطاف، سوف يكشفونها لتضىء هذا الليل.

زوجة فورد : لابد أن يرعبه ذلك!

زوجة بيدج : إذا لم يرعبه نكون قد خدعناه، وإذا أرعبه نكون قد خدعناه
وسخرنا منه!

زوجة فورد : سوف نفضحه بخُدعةٍ محكمة!

زوجة بيدج : مَنْ يَفْضَحْ فِسْقَ الْعَاهِرِ أَوْ عَهْرَ الْفُسَّاقِ
بِمُخَادَعَةٍ لَا يَخُنُ الْعَهْدَ عَلَى الْإِطْلَاقِ

زوجة فورد : الموعد يقترب فهيا إلى شجرة البلوط! إلى شجرة البلوط!

(تخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل إيفانز متكرراً وبعض الأطفال الذين يمثلون أدوار الجنيات)

إيفانز تدريبوا على الرقص يا أطفال فى أدوار الجنيات. هيا معى وتذكروا
أدواركم وأرجوكم أن تَبْدُوا الجِزَاة. اتبعونى الآن إلى الحفرة،
حتى إذا ذكرتُ كلمةَ السِّرِّ فافعلوا ما آمركم به. هيا هيا! تواتبوا تواتبوا!
(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(يدخل فولسطاق متكرراً فى صورة الصياد هيرن، وعلى رأسه

قرنان وفى يده سلسلة)

فولسطاق : دَقَّتْ ساعةُ قصرِ وندسور الثانيةَ عشرة. اللحظةُ تقترب حثيثاً.
فلتساعدنى الأرباب التى عَرَفَتْ الشهوةَ وكابدَتْها! اذْكُرْ يا چويپتر
أنك تَنَكَّرْتَ فى صورةِ ثَوَرٍ حتى تنالَ حبيبتكِ يوروياء، فأُنَبِّتَ
الحبَّ قَرْنَيْنِ فى رأسك. إيه أيها الحب الجبَّارُ يا مَنْ تستطيع من
بعض الزوايا أن تُحِيلَ الحيوانَ بشراً، وتحيلَ البشرَ حيواناً من
زوايا أخرى! لقد مَسَخَتْ نفسك يا چويپتر أيضاً فى صورةِ طائرٍ
الْتَمَّ حتى تُغْوَى حبيبتكِ ليذا: أيها الحب القادرُ على كلِّ شئٍ:
ما أَشَدَّ ما جَعَلْتَ مَظْهَرَ الإِوزَةِ يُخْفِي طابعَ الربوبية! فَأَصْبَحْتَ
لدينا خطيئةً ارْتَكَبْتَ فى صورةِ حيوانٍ، وما أعظمَ إثمَها يا چوف،

- وخطيئة أخرى في صورة طائر أليف: وما أكبرها من خطيئة يا
 جويتر! وإذا كانت الأرباب نفسها تعرف الشهوة فما بال الإنسان
 الضعيف؟ أما أنا فقد استحلّت ظيماً من ظباء غابة وندسور،
 وأظنني أسمنها جميعاً! أدعوك يا جويتر أن تهنيء الجو الصالح
 لموسم التلاقح، وإلا ما لآمني أحد إذا انصهر شحمي فخرج في
 بولي! من القادم الآن؟ الظبية التي أحبتها؟

١٥

(تدخل زوجتا فورد ويدج)

- زوجة فورد : أهذا أنت يا سير چون، يا غزالي، يا غزالي العزيز؟
 فولسطاق : ظبيتي ذات الذيل الأسود! فلتطير السماء ثمار البطاطا الحلوة!
 وليكن هزيم الرعد على إيقاع موال 'جرين سليقز'، وليتنزل
 من السماء برد من النعناع الذي يعطر الأنفاس عند القبل، وثلوج
 من الحلوى! فلتهب عاصفة من الإغراء أحتمي منها هنا، بين
 أحضانك!

- زوجة فورد : لقد أتت معي مدام بيدج يا حبيبي.
 فولسطاق : إذن فاقسماني مثل الظبي المسروق، فتأخذ كل منكما فخذاً،
 وسوف احتفظ لنفسي بالجنبين وأعطى الكتفين لحارس هذه
 المنطقة - وأما القرنان فسوف يرثهما زوجاكما. هل أجيد دور
 الصياد؟ هل أتكلم كلام هيرن الصياد؟ لقد أثبت رب الحب

٢٥

الطفلُ أنه يَفِي بعَهده وَيُصْنِفِي لِنَدَاءِ الضَّمِيرِ، إِذْ عَوَّضَنِي عَمَّا
حُرِمْتُ مِنْهُ مِنْ قَبْلِ. وَيَحَقُّ رُجُولَتِي الْحَقَّةَ وَشَبَّحَ الصَّيَّادِ الَّذِي
أُمِثَّلُهُ، أَفْتَحُ لَكُمَا أَحْضَانِي!

(تسمع ضجعة صاخبة خارج المسرح)

٣٠

زوجة بيدج : 'يا خبر'! ما هذه الضجعة؟

زوجة فورد : غفر الله خطايانا!

فولسطاق : ماذا عساها أن تكون؟

زوجة فورد :

وزوجة بيدج : (معاً) فلنهربْ فلنهربْ!

(تهرب المرأتان)

فولسطاق : أعتقد أن الشيطان لا يريدني أن أذهب إلى الجحيم، حتى لا يزيدَ

شحمُ جسمي نارَ جهنَّمَ اتِّقَادًا! وإلاَّ ما أَحْبَطَ مَسْعَايَ عَلَى هَذَا

٣٥

النحو أبدًا!

(يدخل إيفانز وعلى رأسه قرنا جدي وعلى أكتافه

جلد ماعز، ومعه الأطفال الذين يمثلون أدوار الجنيات،

والسيدة كويكلي في دور ملكة الجان، ويستول في دور

عفريت)

- كويكلى** : يا جَنِيَّاتُ أَيَا سَوْدَاءُ وَيَا شَهْبَاءُ وَيَا خَضِرَاءُ وَيَبْضَاءُ
يا مَنْ تَرَقُّصُنَ بِضَوْءِ الْقَمَرِ وَفِي لَيْلَتِنَا الظُّلَمَاءُ
يا أَيْتَامُ وَرَثَنَ مَهَامَ الْأَقْدَارِ الْمَكْتُوبَةِ
الآن عَلَيْكُنَّ أَدَاءُ مَهَامِ اللَّيْلِ الْمَحْسُوبَةِ
٤٠
- بيستول** : صَمْتًا حَتَّى أَدْعُو الْأَسْمَاءَ تَبَاعًا يَا مَخْلُوقَاتِ هَوَاءُ
فَلْتَسْبِي يَا جُنْدُبَةٌ إِلَى جَوْفِ مَدَاخِنِ هَذَا الْقَصْرِ الْآنُ
حَيْثُ الْإِهْمَالُ بِنَتْظِيفِ رَمَادِ الْفَحْمِ وَتَقْلِيبِ النَّيرَانِ
أَقْرِصْنَ الْخَادِمَةَ الْمُهْمِلَةَ بِقِرْصَاتٍ فِي لَوْنِ الثُّوتِ الْأَزْرَقِ
فَمَلِكْتُنَا الْمُشْرِقَةَ تَعَاثُ الْكَسْلَ وَتَكْرَهُ كُلَّ بَلِيدٍ أَخْرَقَ
٤٥
- فولسطاف** : هَذِي جَنِيَّاتُ! وَالْمَوْتُ عِقَابُ الْمُتَحَدِّثِ لِلْجَانِ
أَغْلِقْ عَيْنِيَّ وَأَرْقُدْ! إِنْصَارُ نَشَاطِ الْجِنِّ حَرَامٌ لِلْإِنْسَانِ
أَيْنَ الْجِنِّيَّةُ خَرَزَةٌ؟ انْطَلِقِي وَتَحَرِّيْ قَلْبَ فَتَاةٍ هَاجِعَةٍ
٥٠
- إيفانز** : صَلَّتْ لِّلَّهِ ثَلَاثًا قَبْلَ النَّوْمِ وَنَاجَتْهُ بِرُوحِ ضَارِعَةٍ
فَهَيَّيْهَا أَحْلَامًا ذَاتَ هَنَاءٍ وَخَيَالَاتٍ جَمَّالٍ
وَدَعِيْهَا تَنْعَمُ بِسَبَاتٍ كَالْأَطْفَالِ بِلَا هَمٍّ فِي الْبَالِ
أَمَّا مَنْ تَرَقَّدُ دُونَ اسْتِرْجَاعٍ لِذُنُوبٍ تَتَطَلَّبُ رُوحَ الْغُفْرَانِ
فَلْتَقَرَّصْ فِي الْأَذْرَعِ وَالْأَرْجُلِ وَالْأَكْتَافِ

وفى الأجنابِ وفى الظهرِ وفى السِّقَانِ!

٥٥

كويكلى : هيا انطلقى يا جنّيات!

فَتَشْنُ القَلْعَةَ فى وندسور... مِنْ دَاخِلِهَا والشُّرُفَاتِ!

وَانْثُرْنَ الحِطَّ الحَسَنَ بِكُلِّ الغُرْفِ المَبْرُوكَةِ

كَيْمَا تَمَكُّتَ حَتَّى يَوْمِ الدِّينِ كَمَا كَانَتْ مَتْرُوكَةَ

فِي حَالَةٍ تَقْوَى وَصَلَاحٍ يَجْدُرُ فِي الحَقِّ بِهَا

٦٠

وَيُؤَكِّدُ كَمْ تَجْدُرُ بِالسَّائِكِينَ وَجِدَارَةَ صَاحِبِهَا

عَطْرُنَ كَذَلِكَ كُلِّ مَقَاعِدِ شَرَفٍ فِي القَلْعَةِ

بِرَحِيْقِ البَلْسَمِ وَعَيْبِرِ زُهُورِ المُنْعَةِ

بَارَكْنَ دُرُوعَ نِبَالَةِ أَصْحَابِ الشَّرَفِ المَرْسُومَةِ فَوْقَ مَقَاعِدِهِمْ

وَيَبَارِقَ صُغْرَى فِي الخُوْدَةِ تَشْهَدُ بِوَلَاءِ أَمَاجِدِهِمْ

٦٥

وَعَلَيْكُنَّ أَيَا جِنِّيَاتِ مَرْوَجٍ إِنْشَادُ أَنَاشِيدِ للرَّبِّ

تَدْعُو وَتُبَارِكُ هَذِي الأَرْضَ بِكُلِّ النُّصْرَةِ وَالْخِصْبِ

وَتَحْلُقْنَ كَدَائِرَ وَسَامِ الجَارَتِ فِي حَلَقَةٍ جِنِّ رَائِعَةٍ

تَشْهَدُ بِدَلَالَةٍ مَا كُتِبَ عَلَيْهِ مِنْ كَلِمَاتٍ ذَائِعَةٍ

وَاكْتَبْنَ عَلَى الكَلَا الأَخْضَرَ: العَارُ عَلَى مَنْ يَقْصِدُنَا بِأَذَى

٧٠

بِزُهُورِ حَمْرَاءَ وَزَرْقَاءَ وَيَبْضَاءَ وَذَاتِ شِدَى

وَمُنْمَمَةٍ كَالْيَاقُوتِ الأَصْفَرِ واللُّؤْلُؤِ بِسَيْحِ جَذَابِ

كوسام الجارتِ في سيقانِ الفرسانِ الغرِّ الأنسابِ
 واستخدمنَ حُرُوفَ كتابتكنَ أيا جنَّياتٍ منَ الزَّهرِ الخلَّابِ
 فلننطلقِ الآنَ فهياً! لكنْ لَنْ نُنسى أنْ نرقصَ في فرحةِ
 رقصتنا التقليديَّةِ حتَّى الواحدةِ ومنَ حَوْلِ الدَّوْحَةِ
 رقصَةَ هيرنَ الصيَّادِ الجبارِ المعتادِ

٧٥

إيفانز : فلتَماسِكْ أيدِينا كي ننتظمَ برقصِ ميَّادِ

عِشْرُونَ حُبَّاحِبَ سوفَ تكونُ لنا أضواءَ ثرَّةِ

كي تُرشِدَ خطوَ الجانِ الرَّاقيصِ حَوْلَ الشَّجَرَةِ

لكنْ مهلاً! هَذِي رائحةُ الإنسانِ ابنِ الأرضِ الأَهْطَلِ!

٨٠

فولسٹاف : (لنفسه) فليحفظني الله إذن من ذاك الجنى الويلزي! كي لا

يمسحني قطعة جبن!

بيستول : يا دودة أرضٍ شريرة! إِنَّكَ مَسْحُورٌ حتَّى في مَوْلِدِكَ الأوَّلِ!

كويكلى : حرقنَ أناملَهُ بالنَّارِ لنخبرَ حالَتَهُ فَوْرًا

٨٥

فإذا كانَ عَفِيفَ القلبِ ارتدَّ اللَّهَبُ ولمْ يُحدثْ ضَرْبًا

دُونَ مَسَاسٍ أو أَلَمٍ! أمَّا إنْ أَجْفَلَ وارتعَبَا

كانَ الجَسَدُ لِرَجُلٍ ذِي قَلْبٍ فَسَدَ وَذَهَبَا

بيستول : قَرُبْ نَارَكَ مِنْهُ

إيفانز : هلْ يُمَسِكُ أَصْبَعُهُ الخَشِيبِيُّ إِذَنْ هَذِي الجَذْوَةُ؟

(يلمسون أصابعه بنيران الشموع وهو يفزع ويصبح المأ)

فولسطاف : آه آه آه!

كويكلى : هذا فاسقٌ هذا فاسقٌ! وتلوُّثُهُ أَحَقَرُ شَهْوَةٍ! ٩٠

طُوفِى يا جِنِّيَّاتُ وَغَنِّى أُغْنِيَةَ سَاخِرَةٍ تَهْزَأُ بِهِ
وَاصِلِنَ اللَّسَعِ بِإِيقَاعِ الْخُطَوَاتِ الرَّاقِصَةِ هُنَا مِنْ حَوْلِهِ
(أغنية الجنيات)

الجنيات : تَبًّا لَخَطِيئَتِهِ فِي الْعِشْقِ

تَبًّا لِلشَّهْوَةِ وَالْفِسْقِ

٩٥ ما الشَّهْوَةُ إِلَّا نَارُ الدَّمِّ

تُلْهِبُهَا رَغَبَاتُ الْإِثْمِ

وَيُغْذِّيهَا الْقَلْبُ فَتَصْعَدُ أَلْسِنَةُ اللَّهَبِ الْمَوَّارِ

وَتَهْبُ رِيَّاحُ الْأَفْكَارِ فَتَعْلُو فَوْقَ الْأَفْكَارِ

* * *

فَلْتَقْرِصْنَ الرَّجُلَ جَمِيعًا يَا جِنِّيَّاتُ

١٠٠ عَاقِبْنَ الرَّجُلَ عَلَى مَا أَبْدَى مِنْ شَهَوَاتِ

* * *

اقرِصْنَهُ.. أَحْرِقْنَهُ.. عَذِّبْنَهُ كَيْ يَعْتَبِرَ

حَتَّى يَغِيبَ ضَوْؤُهُ شَمْعُكُنَّ وَالنُّجُومُ وَالْقَمَرُ

(فى أثناء الأغنية يقرصه الجميع، ثم يأتى الطبيب كايوس

متسللاً ويخرج مصطحباً غلاماً يلبس رداءً أخضر من يده،
ويدخل سلندر من الجانب المقابل ويتسلل خارجاً
مصطحباً غلاماً يلبس ثوباً أبيض من يده، ويدخل فنتون
فيتجه إلى الأنسة آن بيدج ويخرج معها. تأتى من خارج
المسرح ضجة توحى بنفير صيد الثعالب وطراد الكلاب،
فيفر الذين يلعبون أدوار الجنيات، ويخلع فولسطاف رأس
الظبي التى يلبسها وينهض).

(يدخل بيدج وفورد وزوجتهما)

بيدج : لا لا تُحاولِ الهَرَبَ! أَظُنُّ أَنَّنَا رَأَيْنَا مَا فَعَلْتُهُ هُنَا وَضَبَطْنَاكَ!

أَلَمْ تَجِدْ مَا تَسْتَعِينُ بِهِ... غَيْرَ التَّخَفَّى فِي قِنَاعِ هِيرَنَ الصَّبَّادِ؟

زوجة بيدج : أَرْجُوكُمَا كَفَى! وَلَا تُبَالِغَا فِي هَذِهِ الْهَزَلِيَّةِ! ١٠٥

وَالآنَ قُلْ لِي أَيُّهَا الْكَرِيمُ يَا سِيرْ جُون:

مَاذَا تَقُولُ الْآنَ فِي الزَّوْجَاتِ فِي وِنْدَسُور؟

وَهَلْ تَرَى هَذَيْنِ يَا زَوْجِي؟ (تشير إلى القرنين)

أَلَا يُلَاقِيَانِ الْقَرْنَانِ جَوْ الغَابَةِ... خَيْرًا مِنَ الْمَدِينَةِ؟

فورد : من الديوث الآن يا سيدى؟ اسمع يا سيد بروك: إن فولسطاف ١١٠

وغد، وغد ديوث، وهذان هما قرناه يا سيد بروك. واسمع يا سيد

بروك، إنه لم يستمتع بشيء يتمنى لفورد إلا بسلة غسيله،

وبهراوته، وبعشرين جنيهاً لا بد من تسديدها إلى السيد بروك.

ولذلك فقد صودرت خيوله وفاءً للدين يا سيد بروك! ١١٥

زوجة فورد : لقد صادفنا سوء الحظ يا سير چون فلم نستطع أن نلتقى أبداً.

ولن أتخذك حبيباً يوماً ما، ولكنني سأراك دائماً طيبى العزيز!

فولسطاف : بدأت أدرك أنكم جعلتموني حماراً.

فورد : وثوراً أيضاً! والدليلان على هذا حاضران بارزان! ١٢٠

(يشير إلى القرنين)

فولسطاف : ولم تكن تلك جنيات. لقد خطر لى ثلاث مرات أو أربع أنها

ليست جنيات، ومع ذلك فإن إحساسى بالذنب، والمفاجأة التى

أذهلت تفكيرى جعلت هذه الخدعة الساذجة تنطلى على فصدقتها

حقاً على الرغم من منافاتها للعقل والمنطق، وتصورت أنهن ١٢٥

جنيات! فانظروا كيف يتحول العقل إلى أضحوكة يتندر بها الناس

إذا خُدع فتشت!

إيفانز : اعبد الله مخلصاً له الدين يا سير چون فولسطاف، وتخلّ عن

شهوتك حتى لا تعود الجنيات إلى قرصك.

فورد : أحسنت أيها العفريت هيو! ١٣٠

إيفانز : وتخلّ أنت أيضاً عن غيرتك أرجوك!

فورد : لن أعود إلى الشك فى زوجتى أبداً، إلا إذا استطعت أن تغازلها

بلغة انجليزية سليمة.

فولسٹاف : هل تركتُ مَخِيَّ في الشمس حتى جَفَّ قِباتَ عاجزاً عن اكتشاف

مثل هذه الحيلة الساذجة؟ وكيف تنجح هذه العترة الويلزية في ١٣٥

خداعي؟ وهل بقي لي أن ألبس طرطوراً أبله من الصوف الويلزي؟

لم يبق إلا أن أُغَصَّ بقطعة جبن مقلَى في الزبد.

إيفانز : لا تَصِحُّ إضافةُ 'الذُّبْدِ' إلى 'الكَبْنِ'. والواقع أن بطنك كلها ذُّبْدَا ١٤٠

فولسٹاف : 'الذُّبْدُ' و'الكَبْنُ' تقول؟ هل جاء اليوم الذي يهزأ بي فيه رجل

يُقَطِّعُ اللغة ويقلبها في الزبد؟ كفى بهذا قاتلاً للشهوة واصطباد

النساء ليلاً!

زوجة بيدج : عجباً يا سير جون! هل تتصور أننا لو كنا اقتلنا الفضيلة من ١٤٥

قلبينَا وَقَبَلْنَا نَبَذَ التقوى ودخولَ النار، أُنَّا كُنَّا نتخذك أنت من دون

الرجال عشيقاً؟

فورد : تختاران قصعةً عصيدة؟ 'شوالاً' من الكَتَّان؟ ١٥٠

زوجة بيدج : أو رجلاً مفوخاً؟

بيدج : هَرِمٌ باردٌ ذابلٌ ذو كرش لا يطاق منظره!

فورد : ويقذف بالباطل مثل إبليس؟

بيدج : وفي فقر أيوب؟

فورد : وخطأً كزوجة أيوب؟ ١٥٥

إيفانز : ممارسٌ للفحشاءِ مرتادٌ للحاناتِ شاربٌ للنبيذِ الإسباني والنبيذِ
الرخيص والنبيذِ الويلزى؟ مُدْمِنٌ للسكر والعريضة وسبُّ الناسِ
والبحلقة تيهًا وعُجْبًا والهنر والترهات؟

فولسفاف : لا بأس! غدت موضوع سخريتكم بعد أن انتهزتم الفرصة
السانحة! إنى أحس بالمذلة ولن أستطيع الرد على لابس الأقمشة ١٦٠
الويلزية الخشنة! وأشعر أنى انحدرت إلى قاعٍ لا يستطيع الجهل
نفسه الوصول إليها! فافعلوا بى ما شئتم!

فورد : قطعًا يا سيدى! سنأخذك إلى وندسور حيث تقابل رجلاً يدعى
بروك، وكنتَ احتلتَ وسلَّبتَ ماله فى مقابل تمكينه من قضاء
وطره! وهكذا، فإلى جانب كل ما عانيت، لابد أن ترد ماله إليه! ١٦٥
وهذا فى رأى ضربة موجعة!

بيدج : ومع ذلك ابتهج أيتها الفارس! فأنا أدعوك الليلة تستمتع بشراب
الليل الساخن، ولتضحك من زوجتى التى تضحك الآن عليك!
استخر منها وقل لها إن السيد سلندر قد تزوج ابنتى! ١٧٠

زوجة بيدج : (جانبًا) يشكك الأطباء فى هذا! قسمًا يكون أن بيدج ابنتى إنها
الآن زوجة الدكتور كايوس.

(يدخل سلندر)

سلندر : أدركنى أدركنى يا صهرى بيدج!

بيدج : ماذا حدث يا زوج ابنتي؟ اهدأ يا ولدي اهدأ! هل أنجرتَ العمل؟ ١٧٥

سلندر : أنجرت؟ سأبلغُ سادةَ مقاطعة جلوسترشير كلها بما حدث! ليتني ذهبتُ في داهية!

بيدج : ماذا حدث يا ولدي؟ ١٨٠

سلندر : ذهبتُ إلى إيتون كي أتزوج الآنسة آن بيدج، فإذا بصحبتى غلامٌ أחרقُ ضخيم الجرم! لو لم تكن في الكنيسة لضربته ضرباً مبرحاً، أو لضربتي هو! لو لم أكن أظنُّ أنني اصطحبتُ آن بيدج فليقبضُ ١٨٥
الله روحى! إنه الغلام الذى يعمل لدى سائس خيل البريد!

بيدج : أقسم لقد أسأت تنفيذ التعليمات!

سلندر : وما حاجتك أن تقول لى ذلك؟ هذا ما أراه، بعد أن تصورتُ أن الغلامَ فتاة! ولو تزوجته رغم ارتدائه ملابس امرأة لما أبقيته فى ١٩٠
عصمتى.

بيدج : هذا من غبائك! ألم أشرح لك كيف تُميزُ ابنتى بلونِ ملابسها؟

سلندر : لقد قصدتُ التى ترتدى رداءً أبيض، وقلتُ لها 'هُس' فجاء الرد 'هُس'، كما اتفقنا أنا وآن، ولكنَّ الردَّ لم يكن من آن بل من ١٩٥
غلام سائس خيل البريد!

زوجة بيدج : أرجوك لا تغضب يا زوجى الكريم! الحقُّ يا جورج أنني كنتُ

أعرفُ ما تعترمه، ومن ثمَّ جعلتُ ابنتى تلبس رداءً أخضر، ولا بد

٢٠٠ أنها الآن مع الطبيب في الكنيسة، ولا بد أنهما تزوجا.

(يدخل الطبيب كايوس)

كايوس : أين مدام بيدج؟ أقسم إنني خدعت! لقد تزوجت صبيًا، غلامًا،

فلأحًا! قسمًا بالله! إنه غلام لا آن بيدج! أقسم لقد خدعت!

زوجة بيدج : عجبًا! ألم تصحب ذات الرداء الأخضر؟

كايوس : نعم! قسمًا! لكنه غلام! قسمًا سوف أدعو كل أهالي وندسور ٢٠٥

لحمل السلاح!

فورد : هذا غريب. من الذي اصطحب آن بيدج فعلاً؟

(يدخل فنتون وأن بيدج)

بيدج : في قلبي شك ومخاوف. ها قد وصل السيد فنتون!

ما حالك يا سيد فنتون؟

فنتون : أرجوك الصفح أبي الأفضل والصفح أيا والدتي الفضلى! ٢١٠

بيدج : كيف تأتي لك يا آنسة بالأ تصطحبي السيد سلندر؟

زوجة بيدج : لم لم تصطحبي يا آنسة الدكتور كايوس؟

فنتون : أوقعتهما في حيرة! فاستمعاً لما جرى في الواقع:

لو كنّا زوجتّهما من فتى لست تشاركه الهوى

٢١٥ لجلبتّما عاراً على ذاك الزواج.

والحق أنا قد تعاهدنا على الزواج منذ مدة

وهكذا غدونا واثقين أننا عقدنا عروة لا تنفصم
 أما الجريرة التي أتنها فهي عقدنا رباطنا المقدس
 وليس في هذا التحايل الشريف أى خبث
 أو أى عصيان وإهمال لواجب البؤة
 ما دام قد أعانها على تغادى أو تحاشي
 ألف ساعة ملعونة مدنسة
 مما يكون في الزواج رغم أنفها.

نورد : لا تأخذك الحيرة فمحال تغيير الواقع. ٢٢٥

لا يهدي القلب بدنيا الحب لدينا غير المقتدر الجبار
 إنا نبتاع الأرض بمال لكننا نبتاع الزوجات من الأقدار

فولسطاف : لكم يسرني من بعد أن دبرتم المكيدة التي أصبتموني بالسهام فيها
 أن سهمكم في هذه الرمية طاش!

بيدج : لا بأس فلا حلّ لهدى العقدة! أسعدك الله أيا ولدي فتون! ٢٣٠

ما لا يمكننا أن نتفاداه علينا أن نرضى به.

فولسطاف : إن أطلقت كلابك ليلاً ستطارد كل الغزلان.

زوجة بيدج : لا بأس إذن! لن تغلبني بعد الآن هموم!

يا سيد فتون! فليسعدك الله بأيام هناء لا حصر لها.

يا زوجي الأكرم فليرجع كل منا للمنزل ٢٣٥

حتى تَتَنَدَّرَ حَوْلَ الْمِدْفَاءِ بِهَذِي الْمَلْهَاءِ

وَأَدْعُو السَّيْرَ جُونِ كَذَلِكَ وَالصُّحْبَةَ.

فورد : فَلْيَكُنِ الْأَمْرُ كَذَلِكَ يَا سَيْرُ جُونُ

وَلَسَوْفَ تَقِي اللَّيْلَةَ لِلْأَسْتَاذِ بَرُوكَ بِالْوَعْدِ الْمَضْرُوبِ

إِذْ سَوْفَ يَبِيتُ اللَّيْلَةَ مَعَ زَوْجَةِ فُورْدٍ وَفَقَ الْمَطْلُوبُ

٢٤٠

(يخرجون)

نهاية المسرحية

الحواشي

وتتضمن شروحاً نصية وتعليقات نقدية تستكمل ما
ورد في المقدمة وتشرحه تفصيلاً

حواشي الشخصيات

إيراد قائمة تتضمن أسماء شخصيات المسرحية وأدوارها من الإضافات المستحدثة في طبعات المسرحية منذ أن أدخلها المحرر نيكولاس رو (Rowe) لأول مرة في طبعته لمؤلفات شيكسبير عام ١٧٠٩، ومعنى ذلك أن 'قائمة الأدوار'، كما يسميها ملكيوري، لا توجد في طبعات المسرحية، لا في الفوليو ولا في الكوارتو، قبل ذلك التاريخ.

السير جون فولسطف: فارس يتقاضى معاش التقاعد من القصر الملكي. وفي آخر مسرحية هنري الرابع، ٢، عندما يتولى الأمير هال العرش ويصبح الملك هنري الخامس، يعلن نبذه لفولسطف في خطاب شهير (٤٧/٥/٥ - ٧٢) يقول فيه:

إِنِّي لَا أَعْرِفُكَ أَيَا هَرِمًا كُنْتُ عَرَفْتُهُ. فَارْكَعْ صَلِّ لِرَبِّكَ.
 مَا أَبْشَعَ مَا تَتَنَاقَضُ هَذِي الشَّعْرَاتُ الْبَيضاءُ بِرَأْسِكَ مَعَ دَوْرِ مُهْرَجٍ!...
 إِنِّي أَمُرُّ أَنْ تُنْفَى حَتَّى تَلْكَ اللَّحْظَةَ وَإِذَا عُدْتَ إِلَيْنَا أَعْدَمْتُكَ...
 وَلَتَبْقَ بَعِيدًا عَنِّي بِمَسَافَةِ عَشْرَةِ أَمْيَالٍ
 لَكِنِّي أَمُرُّ لَكَ طُولَ الْعُمُرِ كَذَلِكَ بِمَعَاشٍ تَقَاعُدُ
 حَتَّى لَا يَضْطَرَّكَ فَقْرُكَ لَخَبَائِثَ وَشُرُورٍ!

(٤٧/٥/٥ - ٦٣، ٦٥ - ٦٧)

(طبعة آردن ١٩٨١، من تحرير أ. ر. همفريز A. R. Humphreys)

ولكن الممثل الذي يلقي الخاتمة المثورة (epilogue) يقول "إن مؤلفنا يعدكم بتواضع أن يواصل القصة وفيها السير جون" (٢٦ - ٢٧) ثم تُعلن وفاة السير جون فولسطف في هنري الخامس، فلماذا أحياء شيكسبير؟ يقول ملكيوري إنه أحياء وصوره في هذه الصورة المنفرة حتى يبرز نبذ الملك إياه، متفقاً في هذا مع نقاد آخرين، وربما يكون قد أحياء بسبب الشعبية الجارفة التي كانت تلك الشخصية تتمتع بها. وعلى أي حال فإن هذا الخطاب يؤكد وصف فولسطف بأنه من "فرسان وندسور الفقراء"، على نحو ما جرى

العرف على الإشارة إليهم، وأرى أن هذه 'الصلات' ما بين فولسطاق في مسرحيتي هنري الرابع وفي زوجات مرحات تؤكد ما ذهبت إليه من أنه الشخصية نفسها وإن 'تدهورت' للأسباب التي ذكرتها في المقدمة.

روبين: اسم خادم فولسطاق لا يظهر في هنري الرابع ٢ (بل يشار إليه دائماً باسم 'الغلام' أو 'الصبي') ولا في هنري الخامس حيث يشار إليه باسم 'الصبي'.

باردولف، نائب العريف: لا يشار إلى الرتبة العسكرية لباردولف في زوجات مرحات ولا في مسرحية هنري الرابع ١، ولكنه يشار إليه دائماً في هنري الرابع ٢ بلقب 'نائب العريف'، وفي هنري الخامس يشير إليه 'نيم' بهذا اللقب، وأيضاً بلقب 'الملازم'. وهو يتميز في هذه المسرحية، مثلما يتميز في المسرحيات التاريخية، بلون وجهه الأحمر.

بيستول، حامل الراية: لا يشار إلى الرتبة العسكرية لبيستول في زوجات مرحات، وهو الذي يمثل نمط 'الجندي المتفاخر' (انظر المقدمة حيث رأى نورثروب فراي) وهو المغرم بالحديث بالنظم المرسل المتكلف الذي كان يميز أسلوب الشاعر مارلو ومقلديه. ولكنه يشار إليه بلقب حامل الراية أي (ensign = ancient) في هنري الرابع ٢ (٤/٢) وهي رتبة أعلى من نائب العريف. وفولسطاق يناديه بلقب الملازم (lieutenant) في المسرحية نفسها (٨٩/٥/٥) ويعني بذلك أنه يليه مرتبة في 'سلسلة القيادة'. وتعود الإشارة إلى بيستول باعتباره حامل الراية في هنري الخامس، إلا حين يناديه باردولف بلقب 'الملازم' (٣٩/١/٢) وأما في ١٢/٦/٣ فإن فلولين (الويلزي - النموذج الذي بنى شيكسبير عليه إيثانز) يناديه باسم 'الملازم حامل الراية... في شجاعة... مارك أنطوني'. وأما في ١/٢ من المسرحية نفسها فهو 'صاحب الفندق' بعد أن تزوج من السيدة كويكلي التي كانت تمتلك الفندق قبل رواجها، ونلاحظ أن بيستول يسخر من السيدة كويكلي في ١٢٧/٢/٢ - ١٢٩ سخريه يعتبرها التقاد تطويراً لعلاقته السابقة بها ودليلاً على تطور شخصيته، وانظر كذلك الإلماح إلى التنافس القديم بين نيم في حب هذه السيدة.

نيم، نائب العريف: هذا هو الوحيد من بين أتباع فولسطاق الذي تذكر رتبته العسكرية في الزوجات المرحات. ويطبع الاسم بصورتين مختلفتين في هذه المسرحية وفي هنري الخامس هكذا (Nim, Nym) في الطبقات الأولى لهما، ولكن المحررين المحدثين يفضلون (Nim) لأن هذا الفعل القديم في الإنجليزية الذي كان يعني 'يأخذ' قد اكتسب معنى 'يسرق'، وهو ما

يناسب هذه الشخصية التسعة وما حدث له فى هنرى الخامس حيث نسمع فى ٧٠ / ٤ / ٤ - ٧٤ أنه قد شُنق، مثل باردولف، بتهمة السرقة (انظر المقدمة). ويبدو فى المسرحيتين ولعه باستخدام كلمة (humour) (المزاج / الطبع) وهو يستخدمها بمبرر ودون مبرر، أحياناً ليعنى 'الفكاهة' وأحياناً ليعنى 'المرح' ، . وأحياناً دون أن يعنى شيئاً محدداً بل للسخرية فحسب من الاتجاه إلى تقديم 'الطباع' على المسرح، على نحو ما بلغ ذروته فى مسرحية بن جونسون المسماة "كل إنسان وفقاً لطبعه" (١٥٩٨) وهو يغير من استخدامه للعبارة التى غدت ملازمة له بحيث يعنى شيئاً مختلفاً فى كل موقف.

شالو - الاسم كما هو واضح من معناه المباشر يفيد الضحالة، ويشير إليه سلندر فى السطر ٥ من ١ / ١ بأنه من 'مقاطعة جلوستر' وهى العبارة التى يقصد بها شيكسبير تذكير الجمهور بأن شالو يظهر فى المشاهد التى تجرى فى تلك المقاطعة فى هنرى الرابع ٢، وقد حذفها شيكسبير من طبعة الكوارتو، ولكنه بعد أن ذكرها هنا فى طبعة الفوليو أرفها بالإشارة فى ٥٢ / ٣ / ٢ إلى أنه 'ضيف' يحل فى فندق الجارتر، كأنما ليبرر الإشارة إلى عمله أصلاً فى جلوستر. والإشارة إلى جلوستر تنفى ما يقول به الباحث هوتسون (Hotson) فى كتابه شيكسبير ضد شالو (١٩٣١) من أنه هو وسلندر كانا يمثلان تعريضاً بقاضى الصلح ولیم جاردينر (Gardiner) وابن أخيه ولیم ويت (Wayte) اللذين كانا يخاصمان شيكسبير وصاحب فندق سوان (Swan) فى معركة قانونية عام ١٥٩٦. والعلاقة الأسرية بين شالو وسلندر غير منصوص عليها صراحة فى هذه المسرحية ولا فى هنرى الرابع ٢، ولذلك ينكر النقاد ما ذهب إليه هوتسون.

إبراهام سلندر: اسمه الثانى يعنى ما يعنيه اللفظ من النحافة، وأما إبراهيم الذى لا يذكر إلا مرتين فى المسرحية (١ / ١ / ٥١، ٢١٦) فربما كانت تقصد به إشارة ساخرة إلى الاسم 'المفترض' لرب الغرام كيوييد (روميو وجوليت ١٣ / ١ / ٢ - ١٤) وذلك بسبب خيبة سلندر وعجزه عن القيام بدور 'العاشق'. أضف إلى ذلك أن الشحاذين الذين كانوا يسировون نصف عراة كان يشار إليهم باسم 'رجال إبراهيم'. والسيد بيدج يعتقد أن سلندر يصلح زوجاً لابته أن ليس لأنه قريب القاضى شالو بل لأنه ينتظر ميراثاً وفيراً. وأما قضية 'القربة' فعلى الرغم من غموضها، إذ يتخاطبان أحياناً باعتبارها عمماً وابن أخيه، وأحياناً باعتبارهما أولاد عمومة، فإن النقاد يقولون إن شالو قد يكون والد عم سلندر بسبب تقدم شالو فى السن، إذ تخطى الثمانين، وسلندر لا يزال فى مقتبل العمر، ولم أشأ بلبلة القارئ فى الترجمة فجعلت العلاقة محددة بالعم وابن أخيه فى كل مرة يشار إليها فى النص.

فتون: في ٦٥/٢/٣ يقول بيدج إن فتون "كان ملازمًا لصحبة الأمير المنفلت العيار ورفيقه پويتز"، ويقول ملكيوري إن ذكر پويتز يقصد به التمييز بين صحبة فتون وصحبة فولسطاق، وهو ما سبق أن ناقشه هيبارد وعرضت له في المقدمة عن 'المقابلة' بين فولسطاق وفتون، وأما پويتز هذا فإنه يظهر في هنري الرابع (الجزءين الأول والثاني) فيقوم بدور خليل الأمير وصفيّه، وهو يشترك معه في حياكة الأشرار التي يقع فيها فولسطاق. ومن الطريف أن اسمه هو الوحيد الذي لم يتغير، على الرغم من تغيير أسماء جميع 'المهرجين المنفلتين' في المسرحيتين المذكورتين.

السير هيو إيثانز - كان لقب 'سير' شائع الاستعمال في مخاطبة الكاهن، باعتباره ترجمة للفظّة اللاتينية (*dominus*) التي تعني الأستاذ أو السيد، وهي التي تختصر في اللغات الرومانسية إلى (Dom) أو (Don) والتي تسبق أسماء الكهنة. والطريف أن 'جامع الحروف' (عامل الطباعة) الذي أعد صفحة عنوان الطبعة الأولى (الكوارتو ١٦٠٢) للمسرحية اختلط عليه أمر لقب 'سير' المذكور ضمن 'طبائع' الكوميديا فذكر أنه 'السير هيو الفارس الويلزي'. والمسرحية تؤكد فساد نطق هيو إيثانز للغة الإنجليزية وسوء استعماله إياها، وهو ما يتوقف على براعة الممثل الذي يجيد أداء لهجة أبناء ويلز، ولا تظهر تلك اللهجة في الترجمة إلا في حالات نادرة.

الدكتور كايوس: يبدو أن الاسم لا يشير إلى الطبيب الإنجليزي المشهور الدكتور جون كايوس (Caius) (١٥٧٣-١٥١٠) الذي شارك في إنشاء كلية جونفيل وكايوس (Gonville and Caius College) بجامعة كيمبريدج، والأرجح أن شيكسبير اختاره لأن كايوس أشهر اسم لاتيني مشترك بين اللغات الأوروبية الحديثة، ونحن نعرف أن التعبير الإنجليزي (Tom, Dick and Harry) أي 'زيد وعمرو' بالفصحى، أو 'فلان وعلان' بالعامية، يقابله بالإيطالية (*Tizio*) (*Caio e Sempronio*) وشيوع الاسم كان كفيلاً 'بتجهيله'، ولذلك كان هو الاسم الذي اختاره كنت (Kent) في مسرحية الملك لير عندما تخفى وتتكّر (٢٨٤/٣/٥) ويقول جون دوغر ويلسون في طبعة نيوكيمبريدج الأولى "إن هذه الشخصية كان المقصود بها رسم كاريكاتير للرجل الإنجليزي في نسخة مبكرة من المسرحية ثم حولها شيكسبير إلى شخصية رجل فرنسي في نسخة لاحقة منقحة". ويقول ملكيوري إن شيكسبير كان على الأرجح يحاول الجمع في ذلك النص المبكر المفترض بين رجل ويلزي ورجل اسكتلندي ثم عدّل

الاسكتلندي إلى فرنسي لسبيين، الأول هو نجاح المشاهد الفكاهية بين دوفان (Dauphin) والاميرة كاترين (Katherine) في هنري الخامس، والثاني هو ما يشير إليه فولسطف في ٨١/٣/١ من اعترامه 'الاقتصاد والتوفير'، ولما كان الاسكتلنديون مشهورين بامساك أيديهم في الإنفاق، كره أن تفسر ملاحظة فولسطف على أنها تعريض بهم. والمعروف أن الأطباء المخصصين للبلاط الملكي كانوا عادة من بلدان أوروبية غير انجلترا، والواضح أن صلات الدكتور كايوس بالبلاط هي التي ركته، في عين زوجة بيدج، للزواج من آن.

السيدة كويكلي: مدبرة منزل الدكتور كايوس. يصفها إيفانز في ٤/٢/١ بأنها تقوم بجميع الأعمال المنزلية، وكانت كويكلي قد ظهرت في مسرحيات شيكسبير التاريخية في دور صاحبة الفندق، أولاً في 'إيست تشاب' باعتبارها 'زوجة أمينة' في هنري الرابع ١ ثم في صورة الأرملة التي تقاعدت عن العمل في هنري الرابع ٢ وتتمتع 'بعقريّة' سوء استخدام الألفاظ، وأخيراً في هنري الخامس في دور صاحبة فندق خارج لندن، وبعد أن تزوجت ويستول. وربما كان استمتاع الجمهور بشطحاتها اللغوية هو السبب الذي جعل شيكسبير يعيد تقديمها في زوجات مرحات ويقول ملكيوري إن وسيلة تنفيذ ذلك "أن يتخيل شيكسبير أنها، بعد نبذ الملك لفولسطف في هنري الرابع ٢، وقبل الحملة الفرنسية في هنري الخامس، قد انتقلت مع فولسطف، وباردولف، ويستول إلى وندسور، حيث التحقت بالعمل مدبرةً لمنزل الطبيب".

Giorgio Melchiori, *Shakespeare's Garter Plays: 'Edward III' to 'Merry Wives of Windsor'* (Newark, Del. 1994) p. 111.

حواشي الفصل الأول

المشهد الأول

- ١- 'ياسير هيو' : انظر تفسير مخاطبة الكاهن بهذا اللقب في حواشي الشخصيات أعلاه.
- ٢- 'مجلس القضاء الأعلى' : في الأصل (Star Chamber) والمعنى الحرفي هو القاعة التي زينَ سقفها في قصر وستمنستر بالنجوم، وكانت تعقد في هذه القاعة محكمة خاصة خوّل البرلمان لها النظر في شتى الجرائم، وكانت تتكون من أعضاء المجلس الملكي الخاص (the Privy Council) وقاضيين هما رئيسا المحكمة الملكية الخاصة ورئيس محكمة المظالم، وأصبحت تلك المحكمة الخاصة تُعرف باسم 'المجلس' وحسب، كما اكتسبت اسم 'قاعة النجوم' التي تعقد فيها جلساتها.
- ٤- 'المستشار روبرت شالو' الأصل (esquire) وكانت الكلمة في منشئها تشير إلى رجل كريم المحتد يُسمح له بحمل درع في ميدان القتال، وهو الذي كان يسمى (armiger) باللاتينية، ثم تطور معنى الكلمة ليفيد أي رجل شريف النسب (gentleman) يقل درجة واحدة عن درجة الفارس (السير)، ومن حقه أن تكون له درع نبالة، ودرع النبالة (أي heraldic arms) لوح محفور فيه صور أو كلمات تعتبر شعار الأسرة 'الشريفة'، وقد تدهور معنى الكلمة هذه الأيام فأصبح لا يتعدى 'المحترم'، ويختصر إلى (Esq.) أو (Esqr.) ويوضع بعد اسم الشخص، وهو ما نفعله في العربية إن شئنا المجاملة أو نضعه قبل الاسم دون دلالة على عراققة النسب. ولكن شالو لا يقصد النسب هنا بل الوظيفة (التي أنت بفضل نسبه على أية حال) ولذلك آتيت في الترجمة بالمعنى المقصود الذي يؤكدُه سلندر في السطر التالي، شارحاً إياه بتفصيل أكبر.
- ٥- 'المستشار الرسمي' : الأصل (Coram) والكلمة تحريف للكلمة اللاتينية (quorum) المأخوذة من الصيغة الرسمية لتعيين المستشارين الذين يتولون مهام القضاء وهي (quorum vos... unum esse volumus)
- أي "المستشارون الذين نريدك أن تكون واحداً منهم" وهي الصيغة التي تتضمن الاعتراف الرسمي بمنصب المستشار، وعلى هذا ترجمتها. (طبعة آردن الأولى من تحرير هارت Hart).
- ٦- 'يا ابن أخي سلندر' : في الأصل (cousin) وهي صفة تطلق في شيكبير على درجات القرابة جميعاً، ويقول كريك إن شالو هو عم سلندر، على نحو ما نسمع بصراحة في ٣/٤/٣٩

و٣/٤/٤١، ولكنه قد يكون بسبب سنه الكبيرة والد عمه وقد التزمت أنا بعلاقة العمومة الواضحة فى ترجمة الكلمة حيثما صادفتها منعاً للاختلاط.

٦- 'رئيس المحكمة' الاصل هو (Cust-a-lorum) وهى تحريف للتعبير اللاتينى: (-custos rotolorum) الذى يعنى حرفياً 'حافظ السجلات'، ولكن معناه الحقيقى هو 'رئيس المحكمة الإقليمية' أو كبير قضاة الصلح فى المقاطعة الذى يُعهد إليه الاحتفاظ بسجلات الجلسات (هيارد). ولهذا أتيت بالمقصود ثم أضفت فى العبارة التالية الجزء الثانى من المعنى، كما سيأتى شرحه.

٧- 'حافظ السجلات' الاصل (Rato lorum) وهذه الكلمة تحريف لكلمة (rotolorum) فى العبارة السابقة التى تعنى السجلات فى حالة المضاف إليه (وإعرايه يمتاز بوجود هذه النهاية (orum). ويقول أوليفر "إن سلندر لم يفهم أن (Custalorum) تعنى حافظ السجلات (custos rotolorum) فحاول الإشارة إلى هذا المنصب أيضاً، وعلى نحو ما عهدناه فيه، يخطئ فى هجاء الكلمة".

٧- 'ابن الحسب والنسب' (gentleman born) يقول كريك إن سلندر يتلذذ بتكرار المعنى فيما بعد فى عبارة 'كرم المحند' (٢٥٧/١/١ - ٢٥٨). والواضح أن هذا 'التلذذ' يقصد به السخرية من طبقة النبلاء ما دام هذا الأبله يمثلهم.

٨- 'لقب الأسرة الكريمة' فى الأصل (Armigero) وهى لا تعنى أكثر من (Esquire) وانظر الحاشية على ٤ عالى، ولكن سلندر لا يعرف ذلك، ويظن الكلمة 'لقباً' آخر من ألقاب التشريف، وقد أدرجت المعنى فى كلمة 'الكريمة'. ويقول الشراح إن سلندر يخطئ فيستخدم هذه الصيغة (صيغة مفعول الأداة) باللاتينية من كلمة armiger فى حالة الفاعل أو المبتدأ) بحيث تبدو إيطالية.

١٠- 'القرون الثلاثة الماضية': يوحى شالو بأن أسرته نالت درع النبالة قبل جلوس هنرى الخامس على العرش (عام ١٤١٣) بثلاثمائة سنة، أى فى زمن هنرى الأول، وهو ابن وليم الفاتح. ولكن ربما كان شيكسبير يقصد الإحياء بزمان قلده ثلاثة قرون قبل عصره (عصر الملكة إليزابيث) ومن ثم يكون المفهوم هو الحصول على ذلك الدرع فى زمن إدوارد الأول (١٢٧٢ - ١٣٠٧). هذا هو المعنى المفهوم الذى أتيت به فى الترجمة، ولكن الذى يقوله شالو حرفياً هو "نعم مثلما أفعل وفعلت على مرّ القرون الثلاثة الماضية!" ووجدت الفكاهة غير مستساغة بالعربية فأتيت بالمعنى المقصود.

١٢ - ١٣ "شعار الأسرة، اثنتا عشرة سمكة بيضاء، كالتى تراها على درع النبالة". والعبارة المستخدمة فى الإشارة إلى السمكة البيضاء هى (white luces) وكلمة (luce) المأخوذة من الفرنسية تعنى

سمكة الـ (pike) وهو بالعربية سمك الكراكي، وهو من أسماك المياه العذبة، ولكن دروع النبالة تسميها (luce). والواقع أن عددها في درع النبالة الخاص بأسرة لوسى من شارلكوت، بالقرب من ستراتفورد - أبون - إيفون، لا يزيد على ثلاث سمكات. وقد نشأت شائعة لم أشر إليها في المقدمة، منذ طبعة نيكولاس رو (Rowe) لأعمال الشاعر في ١٧٠٩ مفادها أن شيكسبير كان قد عمد في صباه المبكر إلى سرقة غزال أو غزالين (أي صيدهما من أرض الغير) من متزه شارلكوت، وأنه أرغم بسبب ذلك على الرحيل من بلده إلى لندن حتى يتفادى مقاضاة السير توماس لوسى له، وعلى هذا فسر المفسرون هذه الإشارة والحوار التالي في إطار السخرية من هذه الأسرة، أي انتقاماً من السير توماس لوسى. ويتوسع أوليفر في تحليل هذه الشائعة. ولكن كريك يقول "يبدو أن هذه الشائعة 'مخترة'، إذ إن السير توماس لوسى الذي توفي عام ١٦٠٠ لم يكن يملك متزها في وركشير (Warwickshire) بل مجرد حظيرة لتربية الأرانب"، ويستشهد كريك في ذلك بكتاب أصدره الباحث مارك إكلز (Eccles) عنوانه شيكسبير في مقاطعة وركشير، وعنوان الكتاب الذي يشير إليه هو:

Shakespeare in Warwickshire (Madison, Wis. 1961) p. 73.

ويتفق ملكيوري مع كريك في أن الشائعة ربما نشأت من هذه الإشارات الغامضة في المسرحية، وهو ما يفسر ظهورها بعد قرن أو أكثر من كتابة المسرحية وطباعتها. وقد حذفت اسم السمكة في الترجمة لأنه لا يعنى شيئاً لقارئ العربية، ولا لمشاهد المسرح العربي، وبالحوار من السخافة ما يكفي لتمثيل قدر الفاهة التي يتميز بها شالو وسلندر، وما يكفي لإيضاح سخرية شيكسبير من 'ذوى الحساب والنسب'. وهذا هو المقصود في هذا الحوار الدرامي العجيب.

١٦-١٧ هذا ما قصد إيفانز إلى قوله، ولكنه في الحقيقة يحول (lucis) أي سمكات الكراكي إلى (louses) وهو الجمع الخطأ الذي يستعمله الويلزي 'الأجنبي' لكلمة (louse) التي تعنى 'القملة'، والجمع الصحيح هو (lice) (إلا في العامية الأمريكية الحديثة حين تعنى الكلمة الشخص البليد السخيف)، كما يحول معنى كلمة (coat) وهي اختصار تعبير (coat of arms) أي درع النبالة إلى معناها الآخر وهو المعطف، ومن ثم يتحول 'درع النبالة العريق' إلى 'معطف قديم' وتتحول السمكات إلى قمل! والتورية بين كلمة (luce) و (louse) قديمة ومموجة، ويرجع الشراح أن شيكسبير كان يذكرها من أيام دراسته في المدرسة، ولكنني ما دمت قد حذفت اسم السمك، لم

يعد هناك معنى لمحاولة الإتيان بتورية مماثلة للأصل، ومع ذلك فهو يعود إلى معنى السمك في العبارة التالية، مما يدل على تضافر الفكاهة القائمة على التورية وجواز حذفها ما دامت خاصة بالإنجليزية وحدها.

١٧- "وهي تناسبه تماماً وهي تسير" في الأصل (It agrees well passant) وتفسير كلمة (passant) بمعنى السير يرجع إلى استخدامها في الإشارة إلى الحيوانات المصورة في دروع النبالة وهي تسير، مثل صورة الأسود التي تسير في درع نبالة أسرة پلاتاجنيت، وهذا هو مصدر الفكاهة، فرغم تصوير السمكات واقفة، أي في وضع عمودي على درع النبالة المذكور، يصعب تصور سيرها على الأرض. ولكن قد يكون المقصد معنى الكلمة الآخر وهو 'إلى أقصى حد'، وهو ما يلزمح إليه أوليفر ويعتبره ملكوري المعنى الأول، وينكره كريك، وقد وجدت ذلك المعنى قائماً في 'تماماً' فاكثفت بهذه الكلمة وجئت بالمعنى الذي قصد به فكاهة (سخيفة في رأيي).

١٩ - ٢٠ الخلاف محتدم حتى في هذه اللحظة بين شراح شيكسبير حول معنى هذين السطرين في الأصل، وقد تجنبت مواقع الخلاف وأتيت بالمتفق عليه، مع الإتيان بالدالتين معاً لكلمة (salt) أي البحرية والمملحة.

٢١- "أكسب ربحاً في درع نبالتى" : كان درع النبالة ينقسم إلى أربعة أقسام، فالقسمان الأولان للأسرة والقسمان الآخران لأسرة الزوجة أو الزوج.

٢٢- 'فسد الدرع' : الفعل المستخدم (marring) يتضمن الإلماح إلى المثل الشائع "من يتزوج يفسد" (marring is marring) وشيكسبير يستخدم المثل في غير هذه المسرحية.

٣١- 'في المجلس' الواضح أن المقصود مجلس القضاء الأعلى، وهذا هو المعنى الذي يعود إليه إيفانز، ويتفق عليه كل المحررين باستثناء طبعة نيوكمبريدج القديمة، وإن كانت الطبعة الجديدة (١٩٩٧) قد صححت الخطأ (دافيد كرين).

٤١- "الصوت الحاد" أي ذو النبرات الحادة الخاصة بالمرأة، راوليفر يستشهد بما يقوله أورسينو إلى فيولا المتنكرة في زي ميزاريو:

وَصَوْتُكَ الْحَادُّ الْجَمِيلُ مِثْلُ أَصْوَاتِ الْعَذَارَى

فإنه يسيل رِقَّةً! وَكُلُّ مَا لَدَيْكَ مِنْ خِصَالٍ يَتِمَّى لِلْمَرْأَةِ

(الليلة الثانية عشرة، ١/٤/٣٢ - ٣٣)

ويقول هيارد إن المقصود أنه سويرانو، ويوافقه كريك وملكوري.

٥٧- "وما قد ترثه بعد ذلك" في الأصل (possibilities) ويقول كريك إن معنى الكلمة "المستقبل المالي" وملكوري "آفاق ميراث المستقبل"، وكل الشراح يؤكدون غرابة تعبير إيثانز 'الأجنبي'.

٧٥- "بل مبتهج وسعيد" في الأصل تعبير قديم هذا معناه (ويتجاهله الشراح إلا ملكوري) وهو

much good do it your good heart

ومقابلها الحرفي بالقصحي "مفعم بالسعادة يا صاحب الغبطة" فالقاضي متحذلق ويحب استخدام التعابير العجيبة، ولكنني لم أشأ محاكاة لغة أي من هذه الشخصيات الثانوية، فكل خصائصها تضع في الترجمة مهما اجتهد المترجم.

٧٦- "أسىء ذبحه" يقول الشراح إنه قد يشير هنا إلى بعض غزلانه التي صادها أو جرحها فولسطاف فلم تُذبح كما ينبغي، ولكن إهداءه بعض لحم تلك الغزلان إلى بيدج غير مفهوم. فهل كان شالو يريد تقديم الدليل المادي على ما فعله فولسطاف بغزلانه؟

٨٠- "قسماً بنعم وبلا": قسم غير مُغلَّظ قيل إن البيوريتانيين كانوا مغرّمين به، ومصدره إنجيل متى "لا تحلفوا أبداً... ليكن كلامكم: نعم، إن كان نعم، أو لا: لا، إن كان لا، وما زاد على ذلك فهو من الشرير" (٣٣/٥، ٣٧). وشالو يستخدم التعبير نفسه في هنري الرابع ٢ (٩/٢/٣) كما يستخدمه فولسطاف في رسالته إلى الأمير هال (هنري الرابع ٢ ٢/٢/١٣١).

٨٣- 'كوتسول' (Cotsall) والمقصود تلال كوتسول (Cotswold) وشيكسيير يكتبها وفق نطق سلندر للكلمة، وهو النطق الصحيح وإن لم يتفق مع الهجاء، كما هو الحال في كلمات إنجليزية كثيرة، وكان السباق يجري في تلك التلال.

٨٦- السطر يضم معنى بعيداً آخر لا أرجحه ولا أراه يغير كثيراً من المقصود.

٨٩- ٩٠ لاحظ التكرار في أسلوب شالو.

٩٧- شالو يعتز بأنه قاض فيعرب عن اعتراضه على بعض الأمثال السائرة التي يقبلها القضاة مثل "الاعتراف بالخطأ شبه انتصاف منه" أو "اعترافك بالخطأ شبه تعويض لمن أخطأت في حقه".

١٠٣- "تشكوني إلى الملك" ليس المقصود هو الملك هنري الرابع أو الخامس بل مجلس الملك الخاص (الذي يشكل معظم أعضاء مجلس القضاء الأعلى). والطريف أن طبعة الكوارتو تستبدل 'المجلس' بالملك هنا.

- ١٠٤- "قتلت غزلاني" طبعة الكوارتو "قتلت كلاي" ولكن شالو قدم "لحم الغزال" إلى يدج.
- ١٠٦- ينكر كريك ما ذكرته طبعة نيوكيمبريدج الأولى من أن "تقيل ابنة الحارس" تعبير مقتبس من موال قديم، ويقول إنه على الأرجح إشارة إلى مسرحية كتبها روبرت جرين (Greene) (١٥٥٨ - ١٥٩٢) ونشرت في ١٩٩٠ وقدمت على المسرح في ١٩٩٤ بعنوان القس يكون والقس بُنجي (-Frier Ba-con and Frier Bongay) وهي كوميديا يختلط فيها الثر بالشعر، وتحكى فيما تحكى غرام الأمير إدوارد (الذى أصبح فيما بعد الملك إدوارد الأول) بابنة حارس أرض جميلة تدعى مارجريت، وكيف كان ينافس اللورد ليسى (Lacy) في غرامها، وكيف تنازل إدوارد له عنها آخر الأمر. والعبارة تشير إلى جملة من المسرحية يقولها المهرج للأمير بخصوص ابنة الحارس. والواضح من حياة جرين المذكور أنه كان يتمتع بشعبية جارفة، وكانت قصصه وكتيباته تملأ الأسواق، وأن تلك الكوميديا الطريفة (فهي تحكى ميثاقاً يعقده أحد الكهان مع الشيطان) كانت شائعة وأن قصة حب إدوارد لابنة الحارس كانت مألوفة للجمهور. ولذلك فإن فولسطاق 'يضمن' أن يفهمه جمهور المسرحية هنا. وهذا هو سر تعليق شالو "فكاهة تافهة" (١٠٧) (انظر المقدمة).
- ١٠٩- "المساءلة" يتلاعب فولسطاق باللفظ فيجعله مرادفاً "للسؤال" وحسب، الذي لا يتطلب أكثر من هذه "الإجابة"، لا المساءلة القانونية.
- ١١٠ - ١١١ يتضمن الحوار ثلاثاً لفظياً على كلمتين هما المجلس (council) وسيراً (in counsel) في حديث شالو وفولسطاق، وإخراج الجنس في الترجمة محال فاقصرت على المعنى (ومعنى تعبير فولسطاق وارد في معجم أوكسفورد الكبير (OED Counsel sb. 5C).
- ١١٣- "خير الكلام ما قل ودل" في الأصل (pauca verba) وهو تعبير لاتيني شائع في الإنجليزية معناه الحرفي "كلمات قليلة مفيدة" وقد يعنى أيضاً "يكفى ما قلنا"، ولكن إيفانز يترجم التعبير في جملته التالية بالمعنى الأول، ثم يعود يستول في ١٢٤ أدناه إلى المعنى الثاني. ويرجح ملكيوري صحة هذا المعنى الثاني، مع أنه يورد شواهد من الأمثال السائرة تقطع بصحة المعنى الأول أيضاً مثل "خير الكلام قليله" (few words are best) و"قلة الكلام تشهد بحكمة الرجال". وقد أخذت أنا بما فهمه إيفانز (good words) ورد فولسطاق بالكلمتين أنفسهما.
- ١١٤- "بش الكلام" في الأصل (good cabbage) والمقصود نقي صفة "الخير" عن الكلام مع السخرية من نطق إيفانز الويلزي للفظ (words) إذ ينطقها بإحلال التاء محل الدال، و(worts) نبات شبيه

بالكرب الذي يشير فولسطاق إليه. فأتيت بالمعنى المقصود دون السخرية، مستعيضاً بالطباق عن الجنس.

١١٦- "المحتالين" في الأصل (cony - catching) وتعني حرفياً صيد الأرناب، ولكنها عبارة أشاعها روبرت جرين المذكور (انظر المقدمة) وجعلها عنواناً للكتيبات التي يعالج فيها أخبار "المحتالين"، ومن ثم صارت علماً على كل محتال. ويستخدمها فولسطاق بعد ذلك في ١/٣/٣٠ وترجمتها هناك "أتحايل بالغش وتدير الأحايل" (I must cony-catch, I must shift)

١١٧- ١١٨ "لقد اصطحبوني إلى الحانة وأسكروني ثم سرقوا كيس نقودي" تورد جميع الطبقات هذه العبارة منقولة من نسخة الكوارتو، مع أنها ليست في الفوليو، نظراً للحوار الذي يشير إلى هذه الحادثة في ١٤٠ - ١٤٦ أدناه، باستثناء طبعة آردن ١٩٧٣، وأكسفورد ١٩٩٠ وفولجر ٢٠٠٤، ولكنني ملتزم بطبعة آردن ٢٠٠٠ والطبقات الأخرى التي توردها لهذا السبب المنطقي المقنع.

١٢٠- "يا نحيلاً مثل شرائح الجبن" الأصل (you Banbury Cheese) والمقصود بالجبن المصنوع في بامبري أنه يصنع في شرائح نحيلة، ولا تعني بامبري شيئاً للقارئ العربي، وربما لا تعني شيئاً لقارئ الإنجليزية المعاصر، ولذلك أتيت بالمعنى الذي يفهمه جمهور شيكسبير. والمعروف أن اسم (slender) يعني النحيل. والمثل الانجليزي السائر يقول "نحيل مثل جبن بامبري".

١٢٢- "أيها الشيطان" في الأصل (Mephostophilus) وهي إشارة واضحة إلى اسم الشيطان في مسرحية الدكتور فاوستوس لكريستوفر مارلو، وهجاؤها الحديث هو (Mephistophilis)

١٢٤- "يكفى أيها الشريحة" في الأصل (Slice) وهي تعني الشريحة حرفياً وتؤكد صحة استخدامي للفظ في ١٢٠، فالواضح أن هذا ما فهمه نيم من الإشارة إلى جبن بامبري. وأما "ذلك رأيي" فهي ترجمة للأصل (that's my humour) وكلمة humour يستخدمها نيم بمناسبة ودون مناسبة، وبشتى المعاني، إمعاناً في تأكيد سخرية شيكسبير من كوميديا 'الطباق' أو الأنماط، على نحو ما ذكرت في المقدمة، وعلى ذلك ترجمتها بشتى معانيها في السياقات المختلفة مهتدياً بآراء الشراح.

١٢٦- ١٣١ "المسألة" (matter) التي يعنيها إيثانز هي الخصومة ما بين فولسطاق وشالو، ولكننا لا نسمع عنها بعد ذلك في المسرحية قط، والمقصود بهذه الملاحظة من جانب إيثانز - إلى جانب التدليل على سخافة بيانه الذي يشي بتأثره ببيان اللغة اللاتينية التي يُلرّسها في المدرسة - تقديم شخصية صاحب فلق الجارتر، وهو الذي يقوم فعلاً بالتحكيم فيما بعد في الخصومة المثبتة بين إيثانز وكايوس.

١٣٠- "صاحب فندق الجارتر": لا توجد أية أدلة على وجود مثل هذا الفندق فى زمن هنرى الخامس أو فى زمن شيكسبير، ويقول ملكيورى إنه من المحتمل أن يكون وراء اختيار شيكسبير لاسم الفندق الذى ينزل فيه فولسطف دافع التلاعب اللفظى فى الإشارة إلى اسم فولسطف باعتباره 'فارس الجارتر' أى نزىل فندق الجارتر لا الفارس الذى منحه الملكة وسام الجارتر، مضيقاً أن ذلك "متعمد قطعاً باعتباره ملائمة لروح المرح التى تسود الماصك المضاد" (ص ٢٦).

١٣٨- "الشيطان وأم الشيطان" (The devil and his dam) عبارة شائعة آنذاك لتأكيد القسم، ويعود فولسطف إليها فى ٩٩/٥/٤ - ١٠٠ "فليأخذ الشيطان طرفاً ولتأخذ أمه الطرف الآخر". ونحن نذكر أن ميلتون يصور 'الخطيئة' فى صورة أم الشيطان فى الفردوس المفقود.

١٣٨- "يسمع بأذنين؟" يتعمد شيكسبير أن يجعل إيثانز، الكاهن المتخصص، يبدى جهله بالكتاب المقدس، فالبارة شائعة ومستعارة من التريمة الواردة فى المزمور ١/٤٤ "بالله! بأذاننا قد سمعنا".

١٤١- يحاكى سلندر عادة العاشق الشهم الذى يحلف بأجزاء من ملابسه، ويكرر ذلك فى ١٤٥ و ١٣٥ ثم يقسم فى ١٥٦ "بحق هذه القبة".

١٤١ - ١٤٢ "قاعتى الكبرى" المقصود أن يوحى بأنه يعيش فى قصر فخم باذخ.

١٤٣- مجموع القطع الفضية التى يساوى كل منها ستة بنسات لا يمكن أن يكون ثمانية وعشرين، ولكن يبدو أنه يقصد أنها كلفته هذا المبلغ لأنها جديدة كما يشرح فى باقى حديثه.

١٤٧- يتظاهر إيثانز بأنه فهم أن كلمة الحق تعنى أن الحق يقضى بسرقة النقود!

١٤٨- "يا أجنبى يا ابن الجبال": العبارة موجهة إلى إيثانز باعتباره 'أجنبياً' من بلد تكثر فيها الجبال، وفى هنرى الخامس يعترض فلوويلن (Fluellen) على قول يستول له إنه من بلد جبلية باعتبار ذلك إهانة (٣٥/١/٥).

١٥٠- "صاحب السيف الخشب" فى الأصل إشارة إلى أن سلندر نفسه 'سيف خشبى' (latten bilbo) ولو أنها إشارة مضمرة، ولا يوحى بها غير تحول جسد سلندر! وأما كلمة (bilbo) فهى تحريف اقتضاه وزن الشعر لاسم (Bilboa) المدينة الإسبانية التى تنسب إليها السيوف الصارمة (مثل المهند واليمانى بالعربية) وهى هنا كناية عن السيف، وأما الصفة (latten) فهى مشتقة من (lath) أى القطعة الخشبية النحيلة) (OED Latten a. 3) وفى الليلة الثانية عشرة يقول المهرج:

فإنها بِخَنْجَرٍ مِنَ الْخَشَبِ
 وَسُورَةٍ جَبَّارَةٍ مِنَ الْغَضَبِ
 تصيحُ في الشيطان أن... إلخ

(١٢٩ - ١٢٧/٣/٤)

وهو يتقد بهذا شخصية الرذيلة (Vice) في مسرحيات الأخلاق القديمة، ولو أنه لا يشير إلى السيف بل إلى خنجر من الخشب

With a dagger of lath

In his rage and wrath

Cries ah, ha to the devil etc.

١٥٤ - ١٥٥ يستعين الشراح بنص الكوارتو في تفسير هذين السطرين، وقد قارنت تفسير كل شارح وأتيت بعد المقارنة بما أثبتته هنا، وأهم ملاحظة على اللغة 'الفاصلة' التي يستخدمها نيم استعمال (humour) أولاً بمعنى 'الحكم أو الرأي' وثانياً بمعنى 'لب الموضوع'، واستعمال (trap) بالمعنى العامى أو الدارج إلى يومنا هذا بمعنى الفم، خصوصاً في عبارة (Shut your trap) بمعنى 'أخرس!'.
 ١٥٦ - "كان ذا الوجه الأحمر" : كان باردولف ذا وجه أحمر في هنرى الرابع بجزئها وهنرى الخامس.

١٥٧-١٥٨ "لست بالحمار الكامل" كانت هذه العبارة من التراكيب الشعبية الشائعة.

١٦٠ - فى الأصل (Scarlet and John) وكان سكارليت وجون من عصاة رويين هود، وقد اختار فولسلاف أن يجمع بينهما فى نداء واحد لأن اسم سكارليت (أى القرمزى) يوحى بلون وجه باردولف الأحمر، وجون كان يتميز بضخامة الجسم مثله، ومن ثم فهو يناديه باسمين فى وقت واحد.

١٦٢ - "خواصه الخمس" فى الأصل تلاعب لفظى بين (Sentences) و (Senses) وليس المقصود بالكلمة الأولى 'الجمل' أو 'العبارات' بل هى محاولة لقول 'الحواس' التى التبت على المتحدث بكلمة تشبهها فى المعنى فحققت غرض شيكسبير بما يتفق مع اللغة العربية. وإن كان ملكيورى يقول إن ذلك الخطأ ربما يكون متعمداً ويرمى به باردولف إلى الإشارة إلى ضعف حصيلة سلتندر اللغوية، وليس لذلك فى نظرى مبرر لا هنا ولا فى أى سياق آخر، كما يقول أوليفر إن الكلمة 'الخطأ' قد تعنى 'المبادئ الأخلاقية' ومن ثم يكون لها معنى، ولم أجد لذلك مبرراً أيضاً، وسائر المحررين يؤكدون جهل باردولف وحسب.

- ١٦٤- "السُّكْر" في الأصل (fap) وهي كلمة استعملت مرة واحدة فقط .
- ١٦٦- "باللاتينية لا يفهم" في الأصل (in Latin) فأضفت "لا يفهم" لإبراز المعنى المقصود.
- ١٧٣- الإرشاد المسرحي: (تدخل آن بيدج) ظهور آن بيدج لحظة عابرة على المسرح، وهو الذي يدفع سلندر إلى أن يصبح صبيحة الطريفة في ١٧٦، مقصود، فالهدف منه أن يلمح الجمهور هذه الفتاة، ومن ثم يزداد ترقب مشهد خطبة سلندر لها أو محاولة خطبته لها، ويقول ملكيوري إن دخولها وخروجها قد يكون "من بقايا" نسخة التمثيل المختصرة (الكوارتو).
- ١٧٩- الإرشاد المسرحي: (يقبلها) تتفق جميع الطبقات على إضافة هذه الكلمة إيضاحاً لعبارة فولسطاق "ولتسبح لي أيتها الفاضلة" (١٧٨ - ١٧٩).
- ١٨٣- "كتاب الأغاني والسونيتات": هذا عنوان كتاب محدد معروف، كتبه الشاعر سري (Surrey) وآخرون وصدر أول مرة عام ١٥٥٧ وكانت تعاد طباعته ويعتبر مرجع العشاق يقتبسون منه وينهلون.
- ١٨٦- "كتاب الألفاظ" كتاب آخر يتضمن ألفاظاً وفكاهات، يقول المحررون إنها كانت ولا شك سخيصة مثل سلندر، ولا تُضحك إلا أمثاله. وكان المبتدئون يعتمدون عليه أيضاً لإدخال السرور في قلب الفتاة.
- ١٩٠- يُفصحُ سيمبل عن جهله المطبق فعيد جميع القديسين يحل بعد عيد القديس ميخائيل بشهر.
- ١٩٣ - ١٩٤ لاحظ تكرار شالو وأسلوبه الذي لا يبنى عن ثقة.
- ١٩٦- يكرر سلندر الكلمات المتصلة 'بالعقل' كأنما ينعي دون أن يدري افتقاره إليه: هنا، وفي ٢١٠، و٢١٧، و٢٢٥، والواضح أن شيكسبير يلمح أيضاً إلى 'عقلانية' فكرة الزواج لديه.
- ٢٠٥- إيفانز يتصور أن 'المسألة' التي يعنيها شالو هي الخصومة بينه وبين فولسطاق، ولذلك يعيد إيضاح مرماه.
- ٢٠٦- 'الموضوع' هنا (point) مرادف للمسألة (question) في ٢٠٤ والأمر (matter) في ١٩٩.
- ٢١٠- "بأي شروط معقولة": الخاطب يتصرف هنا كأنه العروس.
- ٢١٤ - ٢١٥ "التعبير عن نواياك الحسنة" الأصل (can you carry your good will to) كلمات القس تقوم هنا وعلى امتداد المسرحية على الالتواء والحدلقة، والمقصود "هل يتسع قلبك لهواها؟".
- ٢٣٠- "فربما أنقصته السماء" يقصد "فربما زادت السماء".

٢٣١ - ٢٣٢ "أتمنى أن تؤدي الألفة إلى زيادة الاحتقار" : هذه هي القراءة التي يأخذ بها دافيد كرين (نيوكيمبريدج) وملكوري (آردن ٢٠٠٠) وكريك (أوكسفورد) بناء على تصويب تيسولد في عام ١٧٣٣، نظراً للمثل السائر (حتى الآن) "الألفة تولد الاحتقار" (familiarity breeds contempt) وذلك بدلاً من الكلمة الموجودة في طبعة الفوليو (content)، وهي التي يأخذ بها هيارد وأوليشر (آردن ١٩٧٣).

٢٣٥ - "سمعت عليه وبكل تسميم" في الأصل (I am freely dissolved, and dissolutely) والقصد هو (resolved) و (resolutely) كما يشرح إيفانز ذلك. فجئت بالمقابل العربي.

٢٤١ - ٢٤٢ "ليت الشباب يعود..." عبارة تقليدية يقصد بها امتداح جمال المرأة لا أكثر.

٢٥٦ - يريد سلندر أن يوحى بأن ثراء أسرته قادر على توفير عدد أكبر من الخدم، وإن كان عليه أن يظل الآن فقيراً كريم المحتد. انظر المقدمة ورأى جون دوغر ويلسون في هذه الشخصية. ويختلف ملكوري مع ويلسون في أن إشارته إلى انتظار وفاة والدته حتى تؤول إليه ثروة العائلة تفصح عن سذاجة 'محبية'، بل يقول ملكوري إنها تفصح عن بلادة حس.

٢٦٢ - يشير النقاد إلى حرفية ذهن سلندر، فهو يفهم 'أن تسير معي' لا بمعناها الواضح، أي ادخل معي بل بمعنى السير وحسب 'في صحبتها'.

٢٦٥ - ٢٦٦ 'القراصيا المطبوخة' (Stewed prunes): يرد ذكرها في شتى السياقات الشيكسبيرية الأخرى باعتبارها الحلوى الخاصة بيوت الدعارة (هنري الرابع ١/٣/١١٢-١١٣، هنري الرابع ٢/٢/١٤٦ - ١٤٧، دقة بدقة (صاع بصاع) ٨٩/١/٢ - ١٠٧) وإذا كانت لهذا صحة تاريخية فإن سلندر لا يعي بها.

٢٦٧ - 'اللحم الساخن' (hot meat) عادة ما تعني (meat) الطعام وحسب في شيكسبير، ولكن استعمال سلندر للتعبير في الإشارة إلى إصابة ساقه يجعل له عدة معانٍ (١) الطسيخ و(٢) الساق المصابة (باعتبار أن hot هي اسم المفعول من hit) و(٣) اللحم البشري الساخن أي العاهرات، وهذا ما يجعل للقراصيا المطبوخة دلالة قد لا يعيها سلندر، بمعنى أنها تشي باقتصار خبرته بالحب على ما عرفه في المواقف.

٢٧١ - شرحت معنى اللعبة (sport) في النص نفسه، وكانت شائعة في إنجلترا في عصر شيكسبير.

٢٧٥ - "ذاك طعامي وشرابي الآن" من الأمثال السائرة ويرد في غير هذه المسرحية لشيكسبير والأصل: (That's meat and drink to me now)

٢٧٥- "الدب ساكرسون" (Sackerson) كان من الدبية المروضة الشهيرة للعب في السيرك.

٢٨١- "يا سيدى سلندر الكريم" فى الأصل (gentle Master Slender) والصفة الإنجليزية الأولى تعنى كرم المحتد أو شرف النسب، ويدج يفصح دون أن يدرى عن مسبب اختياره لهذا الشاب زوجاً لابنته، ولكن الفتاة سبق لها أن خاطبته بصفة احترام مبالغ فيه، وقد يحتمل السخرية وهو 'سعادتك' (٢٤٩ أعلاه).

٢٨٥- "قسماً بالديك والفطائر" : قسم هازل تورده كتب الأمثال السائرة، ويستخدمه شالو أيضاً فى هنرى الرابع ٢ (١/١/٥).

٢٩٢- "الانتقاص من الأدب خير من إثارة المتاعب" من الأمثال السائرة وهو فى الأصل:

(rather be unmannerly than troublesome)

٢٩٣- "مؤكد!" فى الأصل (la!) ويكثر استعمال هذه اللفظة فى هذه المسرحية.

المشهد الثانى

يتميز هذا المشهد بالتراكيب اللغوية 'الفاصلة' التى يستخدمها إيفانز، فالواضح أن شيكسبير يفرد له هذا المشهد حتى يستعرض سمات اللهجة الويلزية ويمهد لفهم 'لغة' إيفانز عندما يظهر بعد ذلك، ولم أحاك 'أخطاء' إيفانز فى أبنية العبارات، بل التزمت بالفصحى المعاصرة حتى لا أعطل الحدث، وللمخرج أن يستعين بشخص يحاكي لهجة محلية عربية تقابل اللهجة الويلزية.

المشهد الثالث

يبين شيكسبير تغيير المنظر من خلال أولى كلمات فولسطاق، إلى جانب وجود صاحب فندق الجارتر بشخصه على المسرح. وانظر وصف هذه الشخصية فى المقدمة.

١- "يا صاحب فندق الجارتر" : ليس هذا نداءً بل جزءاً من خطاب.

٢- "التديم الظريف" فى الأصل (bully rook) يتفق الشراح على أن الاسم لا يعنى 'الرُخ'، أو 'الطايبة' فى الشطرنج، بل يقطعون بأنه 'لقب إعزاز'، وإن كانوا يختلفون فى تحديد معناه بدقة، وأما الصفة فالواضح أنها تفيد الظرف أو 'خفة الدم'، إذ ترد بهذا المعنى فى 'حلم ليلة صيف' فى وصف بوطوم (Bottom) (٧/١/٣، ١٨/٢/٤) كما يصف بها صاحب الفندق شخصيات أخرى فى

حواره معها (انظر المقدمة). وإزاء الخلاف والحيرة رجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدته يورد التعبير بمعنى 'الرفيق المرح' أو 'النديم الطريف' ويقطع بأن هذا المعنى كان قائماً فى عصر شيكسبير فأخذت به .

٦- "يا هرقل الطريف" (bully Hercules) والصفة مشروحة فى الحاشية السابقة، وأما 'هرقل' فهى من باب المداعبة نظراً لضخامة حجم فولسطاق ومكائنه الحرية. لاحظ غرام صاحب الفندق باستخدام المترادفات 'اطرد' و'افصل' ، ثم 'فليرحلوا وليركضوا فى الأرض' .

١٠- يعود صاحب الفندق إلى المترادفات فيستخدم الكلمة الألمانية (Kaisar) مع اللاتينية (Caesar) والمعنى المضمحل لكليهما 'امبراطور' أو 'ملك عظيم' ثم و'وزير أعظم' (Vizier) المأخوذة من العربية . وقد حافظت فى الترجمة على المترادفات الأربعة .

١٢- "يا هكتور الطريف" : انظر الحاشيتين على ٢ و٦ أعلاه . وكان هكتور البطل الطروادى على رأس قائمة 'التسعة الكبار' أى أعظم رجال فى العالم، وأهم ما فى التسمية 'نغمة' السخرية الكامنة فى حديث صاحب الفندق منذ البداية، فهو يهزل كى يعدد 'نغمة' المشهد بل المسرحية .

٣١٤- "أريد أن أراك..." : شرحت باقى العبارة فى الترجمة فاتيت بعبارة كاملة لكل من الفعلين (froth) و (lime). وقول صاحب الفندق إنه يعنى ما يقول (I am at a word) يفيد أن "غش الجعة" لا هزل فيه، وأراه يضيف هنا عنصر "الغش" إلى نغمة الهزل، فيمهد بذلك للخدع التى سوف يمارسها ويتعرض لها الجميع فى المسرحية .

١٨ - ١٩ هذا البيت من الشعر، أو البيتان (إذا سمحنا للبيت أن يتكون من خمس تفعيلات بالعربية) ترجمة لبيت واحد بالإنجليزية، وهو هنا سداسى التفعيلة (أى يتكون من ١٢ مقطعاً) وهو ما يسمى هكساميتر أو البحر السكندرى (Alexandrine) الذى كانت تكتب به المسرحيات الشعرية فى ثمانينيات القرن السادس عشر وما قبل ذلك، قبل أن يتحول الشعراء فى عصر شيكسبير إلى الأيامبوس الخماسى، وفى هذا ما فيه من محاكاة ساخرة، تؤكد لها تدهور صورة باردولف الذى كان مقاتلاً يمتشق حسامه فتحوّل إلى ساقٍ للجعة 'يمتشق' صنبور 'دن الجعة' ، والدلالة الكامنة أن الماضى البطولى قد تخلص عن مكانه للهو والشراب - ولروح الهزل فى المسرحية . وأما صفة المجرى (Hungarian) فتتضمن تورية لاشتراكها فى جانب من الحروف مع (Hungry) أى "جوعان" فاتيت بالمعنيين جميعاً .

٢٠- "فكاهة بديعة" : يستخدم هنا كلمته المفضلة (humour) فيما يشبه معناها الأصيل .

- ٢١- "هذه الولاة": المقصود 'سريع الاشتعال' (لا القداحة) بمعنى أنه يتفعل بسرعة.
- ٢٢- "أسلوبه فى النشل": أفرق هنا بين "السرقه" (theft) والنشل (filching) وإن كانت الكلمة الأخيرة تفيد نشل الأشياء الصغيرة تحديداً. وأما صورة "النشاز" فتفيد الفشل فى اختيار الوقت الصالح للنشل.
- ٢٥- نيم يستخدم (humour) فى معنى جديد، فيقول (The good humour) بمعنى الأسلوب الأمثل.
- ٢٦- يعترض يستول على استخدام نيم كلمة 'السرقه'، ويحدد من بين اللصوص طائفة 'حكما' !
- ٢٨- فى عبارة فولسطف إحياء خافت بالنظم أتيت به بالعريه. وكذلك يأتى يستول بكلمات منظومة فى البيت التالى.
- ٣٠- انظر الحاشية على ١١٦/١/١ أعلاه.
- ٣١- سطر يستول الموزون يجمع بين المثل السائر "وصغار الطير عليها أن تاكل" وبين الآية الواردة فى المزمور ٩/١٤٧ "يهب الطعام لفراخ الغربان الناعقة"، وفى سفر أيوب "من يزود الغراب بصيده إذ تنعب فراخه مستغيثة بالله؟" (٤١/٣٨). وفى السطر سخرية مزدوجة من تظاهر فولسطف بالشباب (أى بأنه 'صغير') وبأنه كالغراب طائر جارح.
- ٣٤- "أعرف هذا الشخص! ولديه من المال كثير!" هذا السطر الموزون يمثل فى الأصل محاكاة ساخرة لأبنية ولغة الشعر المسرحى المرسل الذى كان يكتب قبل عصر شيكسبير، وقد حاكت البناء بتقسيم السطر إلى جملتين مفيدتين، ولجأت للتقديم والتأخير فى الجملة الثانية مثل الأصل، ولكنى لم أجد فى العريه كلمات مهجورة للمعرفة فاستخدمتها.
- ٣٥- "ما أعترم فعله" الأصل (What I am about) ولكن يستول فى السطر التالى يوحى بأنه فهم التعبير بمعنى "مقدار حجم كرشى" فيقول له حرفياً "مقداره ياردتان وأكثر" والتلاعب بلفظ (about) مقصور على الإنجليزية فأتيت بالمعنى المقصود وحسب.
- ٣٧- "ضخم الجرم" فى الأصل: (in the waist two yards about): يشرح فولسطف ما يقصده يستول من 'هذره' ثم يأتى بجناس يؤكد حبه هو للهنر، إذ يقول إنه لا يعترم 'الاسراف' (waste) بل الاقتصاد. وقد سبق لشيكسبير استخدام هذا الجنس نفسه للفاكهة فى هنرى الرابع ٢ (١٤٠/٢/١ - ١٤٣).

٤٧- "نجحت في ترجمتها" انظر المقدمة. وينفرد هيارد بتفسير خاص لكلمة (English) فيقول إن فيها تورية توحى بأنها (ingle-ish) والفعل (ingle) يعنى 'يحتضن' في ود، وهكذا تعنى العبارة إن فولسطاف حول المقاصد الشريفة لزوجة فورد إلى 'الاستعداد للتجاوب مع تودده ومطارحته الغرام'. وأقول إن هذا المعنى موجود حتى دون تحويل الكلمة عن دلالتها المعتادة.

٤٨- "مرساة السفينة في مياه عميقة": الأصل (The anchor is deep) ويقول أوليفر إن المعنى هو أن فولسطاف قد وضع خطة ثابتة لا تتحرك، ويقول هيارد إن المعنى هو عمق أحبولة فولسطاف، ويقول دافيد كرين إن التعبير يعنى أن إيمان فولسطاف بتجاوب زوجة فورد معه إيمان ثابت لا يتحرك مثل المرساة في مياه عميقة، وأما باقى الشراح فيقولون إن المعنى غامض، ولذلك فضلت أن أتى بالصورة دون تفسير. والطريف أن كريك يجعل عبارة يستول (٤٧) ورد نيم (٤٨) من الأحاديث الجانبية التى لا يسمعا فولسطاف، بخلاف الطبقات السبع الأخرى. وأما 'اللمحة الفكاهية' فهى (humour) من جديد.

٥٠- "إن لديها جيشاً من الدراهم عليها صور الملائكة" والأصل يقول (a legion of angels) والعبارة من إنجيل متى "أثنى عشر جيشاً من الملائكة" (٥٣/٢٦) والمقصود بالجيش أو القيلق هو العدد الكبير هنا، وأما 'الملائكة' فقد شرحتها حتى يكون لها معنى للقارئ المعاصر، وكانت كلمة 'ملاك' تعنى آنذاك درهماً ذهبياً عليه صورة الملاك ميكائيل. وكان لابد من إيراد الشرح وإبقاء صورة الملائكة بسبب صورة الشياطين في رد يستول - وانظر تاجر البندقية ٥٥/٧ - ٥٦.

٥١- فى هذا السطر الموزون إشارة إلى إنجيل لوقا (٣٠/٨) "جيشاً كبيراً من الشياطين".

٥٢- "فإليها يا صاح إليها! هذا قولى" الأصل يقول:

And 'To her, boy!' say I.

و'صاح' اختصار يا صاحي، وهى تكثر فى الشعر وتنقل المعنى القائم فى الأصل.

٥٣ - ٥٤ يستخدم نيم (humour) بمعنيين هنا: الأول مزدوج وهو يجمع بين تحسُّن الفكاهة ونضج الأحبولة، والثانى هو 'التقط' أو 'أسرق' أو 'اختطف' اللنانير.

٥٨- لاحظ تفاخر فولسطاف بكرشه الضخم.

٥٩-٦٠ "الشمس إذن سطعت فوق الرُّوث" الأصل

(Then did the sun on dunghill shone)

وهو تحويل للمثل السائر "ولا يضير الشمس أن تسطع على الروث" وهو

(The sun is never the worse for shining on a dunghill.)

ولا يعلق على هذا التحويل إلا النقاد الذين يرون، خصوصاً من منظور النقد النسائى، بداية تشبيه المرأة بالشمس إذا كانت عفيفة، أما الشراح فيلتزمون الصمت حتى إذا أوردوا المثل. ويعود يستول فى تعليقه إلى استخدام (humour) بمعنى الكلمة الأصلية، ضاحكاً من تشبيه أجبولة فولسطاق بالروث.

٦٣- "العدسة" يقصد العدسة المحلبة التى تجمع أشعة الشمس فى بؤرة فيصل ما يتعرض لها لنقطة الاشتعال.

٦٤- "مثل بلاد غيانا": فى عام ١٥٩٦ نشر السير وولتر رالى (Sir Walter Raleigh) كتابه الشهير وعنوانه اكتشاف غيانا (*The Discovery of Guiana*) ويصف فيه رحلته إلى أمريكا الجنوبية بحثاً عن اكتشاف "مدينة الذهب" الخرافية التى تسمى إلدورادو (El Dorado) وغيانا تقع ما بين فنزويلا والبرازيل على الشاطئ الشمالى الشرقى لأمريكا الجنوبية، وكان كتاب رالى غاصاً بالمبالغات التى دفعت الناس إلى عدم تصديقه.

٦٥- "مُصَادِرِ الأراضى": فى الأصل (cheaters) وهى كلمة محرقة عن (escheators) وكانت تعنى موظفى وزارة المالية الذين يشرفون على مصادرة الأراضى التى آلت إلى الملكية العامة بسبب عدم وجود وريثة لمُلاكها الأصليين، أو هم يبلغون وزارة المالية بوجودها فحسب، ولكن المعنى هنا يتضمن المصادرة الفعلية. وقد شاع تحريف الكلمة قبل عصر شيكسبير وأحب الناس ما توحى به من الغش فشاعت بينهم منذ القرن الرابع عشر، والكلمة موجودة بصيغة الجمع فى طبعتى الفوليو والكوارتو، ولكن الصحيح أن تكون فى صيغة المفرد، وعلى هذا ترجمتها.

٦٦- "جزر الهند الشرقية والغربية" كانت، أهم بنود التجارة الإنجليزية هى العطور والبهارات من جزر الهند الشرقية، والمواد الخام الثمينة من جزر الهند الغربية أى جزر البحر الكارىبى.

٦٧ - ٦٨ لا تحدد طبعات المسرحية الأولى من يأخذ الخطاب أو من يؤمّر بحمل كل خطاب من الخطابين، وأنا التزم بالابتلاء بالمدعو نيم، وفقاً للطبعات الحديثة (آردن ٢٠٠٠، ونيوكيمبريدج ١٩٩٧ وأوكسفورد ١٩٩٠) وإن كانت طبعة سيجنت (١٩٦٣ وما بعدها) وطبعة بنجوين (١٩٧٣) تعكسان الترتيب، فى حين لا تورد طبعة فولجر (٢٠٠٤) أية إرشادات مسرحية بين أقواس.

٧١- "السير پنداروس الطروادى" : كلمة (pander) الإنجليزية بمعنى يقوم بدور القواد (فى حالة الفعل) والقواد (فى حالة الاسم) مشتقة من اسم عم الفتاة كريسيديا فى القصيدة القصصية التى كتبها تشوسرفى القرن الرابع عشر بعنوان طرويلوس وكريسيد، وهو پنداروس، ويقوم بدور الوسيط بينها وبين حبسها طرويلوس. وقبل أن يكتب شيكسبير مسرحيته الشهيرة طرويلوس وكريسيد، كتب فى الليلة الثانية عشرة، على لسان المهرج يقول "أقوم بدور پنداروس الفريجى وأجمع بين المحبوبة كريسيديا وبين طرويلوس العاشق" (٣/١/٥٢ - ٥٣ وانظر الترجمة العربية، ٢٠٠٧) ويضيف يستول من عنده لقب 'السير' لپنداروس، وهو يرفض حمل الخطاب استناداً إلى اعتقاده بأنه من الأشراف ما دام يحمل فى جنبه سيفاً.

٧٢- "فلتذهب كل الدنيا للشيطان" : فى الأصل (Then Lucifer take all) وهو تحويل للمثل السائر (the devil take all) ولكن يستول يشير من جديد إلى مسرحية الدكتور فاوستوس لمارلو بعد إشارته إليها فى ١٢٢/١/١ (انظر الحاشية على ذلك السطر أعلاه).

٧٣- فى هذا السطر يستخدم نيم كلمته المفضلة (humour) مرتين المرة الأولى بمعنى 'المهمة' أو 'العمل' (base humour) والثانية بمعنى السخيف (the humour letter).

٧٤- "أصون سمعتى وشرف سلوكى" الأصل هو:

I will keep the 'haviour of reputation.

والشرح يقتصر على معنى 'أسلك سلوك الشرف' ، وهيارد يقول إنه يقصد 'مظهر الاحترام' ، ولكن معنى 'السمعة الطيبة' أساسى فى قوله، فلم أ حذف الكلمة اكفاء بوصف السلوك الشريف، بل أبقيتها لأنها أساسية فى المعنى.

٧٥ - ٨١- انظر المقدمة حيث التعليق على تفاوت الأسلوب فى هذه الأبيات بين السامى والعامى. ولاحظ التكرار والجمع بين الصور المتنوعة فى شعر فولسطاق.

٨٠- يستخدم فولسطاق كلمة (humour) بأحد معانيها الأصلية وهو 'الطبع' فى تعبير 'روح العصر' ، أو 'طبع العصر' الذى تعلمه كما يقول من الفرنسيين. ويقول الشراح إن شيكسبير جاء بكلمة 'الفرنسيين' بدلاً من 'الاسكتلنديين' فى إحدى صور المسرحية الأولى، انصياعاً بالنهى رسمياً عن السخرية من حرص أهل اسكتلندا أو بخلهم على المسرح، فهم مشهورون بذلك شهرة واسعة، وهو ما يفصل فيه ملكيورى القول فى كتابه المشار إليه عليه (فى آخر حواشى الشخصيات).

٨١- 'الخادم الامين' : أثبت هنا بالدلالة المقصودة من التعبير وهو (skirted page) والمعنى الحرفى هو الذى يلبس رداءً طويلاً، وأما المقصود فهو أنه على فقره وقناعته بما عليه من لباس يخلص فى عمله ولا يخون، ومن ثم فهو أمين! ويقول الشراح إن القافية أهم من وصف الخادم، فحافظت على القافية فى بيتى فولسلاف، وفى أبيات يستول التالية، رغم أنها غير مقفاة، تأكيداً لوقع النظم فى الأسماع العربية.

٨٣- 'الرفيع والوضيع والغنى والفقر' ، أى إن كل هؤلاء معرضون للغش فى النرد، أو للأحاييل الخداعة عموماً، ويستول يعدل أو يحرف عبارة ذائعة وردت فى المزمور ٢/٤٩ " (اسمعوا) إلى أيها العظماء، الأغنياء والفقراء على السواء" .

٨٥- "يا أيها الأثيم يا لعين" فى الأصل (Base Phrygian Turk!) والوصف بالتركى كان يعنى 'الكفر' وفريجيا كانت مقاطعة من المقاطعات الغربية فى تركيا، ولكنها لم تخطر ببال يستول إلا بسبب ارتباطها 'ببنداروس الفريجى' حسبما ورد فى الليلة الثانية عشرة، انظر الحاشية على ٧١ أعلاه.

٨٦- "خطة.. ثارنا" : فى هذا السطر ترجمت (humours) بفعل هو "تعيننا" ، وفق المقصود.

٨٧- "النجوم" كانت هذه الكلمة قد حرفت فى طبعة الكوارتو إلى "الجنيات" ولكن ذلك لا يرجع إلا إلى عدم وضوح خط الكاتب، وخطاً جامع الحروف الذى قرأ (Fairies) بدلاً من (Starres) (كما يقول كريك) والمعروف أن حرف S كانت يكتب مثل الفاء قديماً. وأما ورود الكلمة مفردة فى بعض طبعات المسرحية فيقول ملكيورى إنه قد يعنى نجم 'الشعرى' (Sirius) ملك النجوم.

٨٩- "هذا وذاك معاً! لسوف.. إلخ" فى هذا السطر يسىء نيم استعمال كلمته المفضلة (humour) مرتين: وسوف أورد كلامه كاملاً وأرجو من القارئ أن يقرأه مرةً كما هو ومرةً أخرى بعد حذف ما هو مطبوع بالإيتاليك كى يدرك أن الاستعمالين يأتيان بكلمات لا لزوم لها:

with both *The humours*, I.

I will discuss *the humour* of this love to Ford.

وقد يقول قائل إن 'الدقة' تقتضى أن نقول مثلاً:

وبالوسيلتين سوف أستعين

لسوف أفشى أمر هذا العشق للمدعو فورد

ولكننا حتى لو فعلنا ذلك نكون قد لجأنا إلى الإطناب في الجزء الأول (مع تفسير humour بما يلائمها) وتجاهلنا في الجزء الثاني أن الإفشاء (وهو معنى discuss هنا) يكون 'للسر' (أيضاً مع تفسير الكلمة الزائدة بما يلائمها في السياق الجديد). وقد فضلت أنا سرعة الإيقاع على الإطناب الذي يعيب الحوار المسرحي، وليس هذا بالنص القانوني الذي يقتضى نقل كل كلمة بغض النظر عن وظيفتها وقيمتها.

٩٠ - ٩٣ النظم المقفى هنا جوهري، وكان كثيراً ما توضع له الموسيقى ويغنيه الممثل.

٩٤ - 'الغيرة' في الأصل (yellowness) وهذا هو معناها في معجم أوكسفورد الكبير (sb. 2)

٩٥ - ٩٦ "ذلك ما صدق عليه اعترامي" الأصل (That is my true humour).

٩٧ - "رب الحرب الذي يقود الساخطين" في الأصل (the Mars of malcontents): كانت شخصية 'الساخط' أحدث صورة من صور الشخصيات النمطية المسرحية (Stage humours) على نحو ما صور ذلك جون مارستون (Marston) الكاتب المسرحي المعاصر في مسرحية عنوانها الساخط (١٦٠٣ تقريباً). وبهذا يؤكد شيكسبير سخريته من مسرحيات 'الطباع' أو 'الأنماط'.

المشهد الرابع

أول حديث للسيدة كويكلي يتضمن تغيير المشهد إلى منزل الدكتور كايوس، والإيحاء بوجود غرفة داخلية بمثابة 'خزانة' ويتضمن الحديث نفسه الإشارة إلى وجود نافذة تطل على الشارع.

٥ - "اللغة الانجليزية السليمة": الأصل (the king's English) وهو تعبير شائع بالمعنى المذكور، وكان مشهوراً ومستعملاً حتى في عصر الملكة إليزابيث. ونعرف أنه عنوان الكتاب الذي وضعه فاوولر وفاوولر (H. W. Fowler and F. G. Fowler) عام ١٩٠٦ وتعاد طباعته بانتظام حتى يومنا هذا، وهو الحجة في اللغة الإنجليزية السليمة حتى عام ١٩٧٣ على الأقل!

٧ - "مشروب ساخن" الأصل (posset) وهو مشروب ساخن من اللبن الزبادي الذي أضيفت إليه قطرات نبيذ أو جعة.

٨ - "الفحم الحجري": (sea-coal) المقصود به الفحم الحجري المستخرج من مناجم شمال إنجلترا، والمشحون بحرّاً إلى لندن.

١٥ - "لم يجدلوا أفضل منه" (for fault of a better) وكان من الأمثال السائرة.

١٩- "سكين قطع الجلد" (a glover's paring - knife) كانت سكيناً مستديرة تستخدم فى 'تنعيم' سطح الجلد المستخدم فى المصنوعات الجلدية، والمعروف أن والد شيكسبير كان يزاول حرفة تصنيع الجلود (a glover).

٢٤- "شجاع مقدم" (tall man) والمهارة فى "الملاكمة" (of his hands) و"فى هذه المنطقة" هى (between this and his head) بإجماع الشراح استناداً إلى تفسير هيارد.

٢٥- "حارس أرض الأرناب" (warrener) والمعروف أن حراس أراضى تربية الأرناب وصيدها ليسوا بالكفاءة المغاوير!

٣٤- "جاءنا التقرع" (we shall be shent) هذا هو المعنى الذى يتفق عليه الشراح، على الرغم مما يقول معجم أوكسفورد الكبير من أن المقصود هو 'العار' أو 'الخراب'. وقد فضلت الالتزام بشرح الشراح وإن كانت طبعة الفولجر (٢٠٠٤) وطبعة سيجنت (٢٠٠٦) تتفق مع آردن (٢٠٠٠) فى إيراد المعنى الم - مى، وإصرار المفسرين الأوائل (حتى ١٩٩٧) على المعنى الذى أتيت به يرجعه، خصوصاً فى هذا الموقف، فكل ما تخشاه كريكلى هو أن يغضب الطبيب ويثور "فيرغى ويزيد" حسبما تقول. وأما الغرفة الخلفية الصغيرة فبعض الشراح يقولون إنها غرفة المكتب.

٤٥- "لجن جنونه" الأصل (would have been horn-mad) يقول بعض الشراح إن إلصاق كلمة القرنين بالجنون قد تعنى الإشارة إلى الديوث، ولكن الواضح أنها تعنى الإشارة إلى الثور 'الهائج'، وقد رجعت إلى استعمال التعبير فى كوميليا الأخطاء فوجدت ما يؤكد ذلك وسوف أورد نكتاً من الحوار التى توضح المعنى المقصود وتبين سبب الخلط:

دروميو: إني أدهشُ يا سيدتى! فالسيدُّ قطعاً قد جنَّ جنُونُهُ.. مثل ذواتِ القرنين!

أدريانا: مثلُ ذواتِ القرنينِ أيا وغداً سافِل؟

دروميو: لا أقصِدُ جنَّ جنُونِ الديوثِ ولكنَّ جنونَ السيدِ مُطَبَّق!

(٥٩ - ٥٧/١/٢)

وقد حذفت هنا صورة 'ذوات القرنين' حتى لا تختلط أو توحى بأى صلة بصورة الديوث المقصورة على أحاديث فولسطاق وفورد.

٤٦ - ٤٧ يقول كايوس هذه العبارات بالفرنسية، ونص نسخة الفوليو يطبعها محرقة فاهتدبت بتصحيح الشراح.

٤٩- يخلط كايوس الإنجليزية بالفرنسية في هذا السطر.

٥٤- "رجبي البليد" (Jack Rugby) هذا هو معنى استبدال (Jack) بجون، وطبعة نيوكيمبريدج (١٩٩٧) تورد الاسم بحروف صغيرة حتى تنفى صفة العَلَمِيَّة عنه هكذا (jack) ويشرح دافيد كرين في حاشية له الموضوع بإسهاب، مؤكداً أن معنى الكلمة هو 'الوعد'، ولكن الشراح الآخرين يفضلون وصفه بالبلادة.

٦٠- ينكر ملكيسورى أن كويكلى تقول هذه الملاحظة 'جانباً'، مبيّناً أنها تتحدث مع رَجَبِي أثناء دخول كايوس غرفته الخلفية. وهذا أمر متروك للمخرج.

٦٢- "هات يا رَجَبِي سيفي" يقول كريك إن كايوس يتناول سيفه هنا من رَجَبِي، ولكن البتّ في هذا متروك للمخرج.

٦٧- ٦٨ لاحظ الفكاهة المضمرة في قول كايوس "لا يدخل غرفتي الخلفية رجل شريف" فالمعنى الدقيق هو أن كل من يدخلها غير شريف، بمن فيهم كايوس نفسه!

٦٩- "نارى الطبع" هذا هو ما تقصده كويكلى وإن كانت تقول العكس أى "بارد الطبع".

٧٥- يجتهد كريك لاستشفاف معانٍ 'خارجة' فيما يقوله كايوس، نتيجة لسوء نطقه للغة الإنجليزية، ولما لم يكن من اليسير محاكاة سوء النطق في الترجمة، لم يعد لدينا مجال لاستشفاف مثل هذه المعاني (التي لا تضيف شيئاً يذكر إلى النص، ولو صح وجودها).

٨٠- "لن أضع أصبعي في النار" كان هذا من الأمثال السائرة.

٨٥- "ويضح ضجيجاً": كويكلى تقول العكس، ولكنني ترجمت المقصد. وأنا لا أحاكى الأخطاء اللغوية إلا إذا كان لها دورٌ في الحدث وتأثير في الحوار، أما هدف الإضحاك فلا أظن أنه يتحقق بإيرادها بالعربية.

٨٦- "قلبُ الأمر": تقول كويكلى إن جوهر ما يمكن أن تحلف عليه هو كذا والأصل هو:

(and the very yea and the no is)

وقد سبقت الإشارة إلى الحلف بنعم ولا في السطر ٨٠ / ١ / ٨٠، فانظر الحاشية عليه.

١٠٠ - "أيها القرد" الأصل (jack'nape) ويقصد (jackanapes) أى القرد المستأنس، حرفياً، والدلالة على البلاهة أو الغباء واضحة. ويعود كايوس إلى استخدام الصفة مع القسيس فى ١٠٢، وقد ترجمتها هناك بالخبيس، وأصل التسمية اسم لشخص هو وليم دى لا پول (de la pole) دوق سافوك (١٣٩٦ - ١٤٥٠) وكان يتخذ لنفسه شعاراً هو كرة حديدية وسلسلة مثل القرد الأليف، وكان اسم الشهرة لذلك الدوق هو (Jac Napes) الذى أصبح يعنى القرد الأليف فى تلك الأيام، وأصبحت الكلمة تعنى اليوم إما المغرور المتفاخر أو الطفل الوقح 'الشقى'.

١٠٠ - "قسماً برى!" الأصل هو (By gar) وهو تحريف للقسم (By God) وأكفى عند تكراره بكلمة قسماً أو أقسم (١٠٤) و(١٠٥) و(١٠٩) و(١١٠) و(١١٤) من هذا المشهد، ثم يتكرر بعد ذلك فى أماكن أخرى من نص المسرحية.

١٠٢ - "أن يحشر نفسه فيما لا يعنيه" فى الأصل مصطلح شائع يجرى مجرى الأمثال وهو (to meddle or make).

١٠٤ - ١٠٥ "سأقطع خصيتيه" المعنى هنا صريح فى الأصل (I will cut all his two stones) ولكن معنى (stone) فى السطر التالى تعنى الحصاة أو الحجر الصغير، وتورد فى تعبير اصطلاحى أتيت بمعناه من العامية المصرية، وهو (he shall not have a stone to throw at his dog) ١٠٩ - "القسيس الحقيق" الأصل (Jack - priest) وانظر الحاشية على ٥٤ أعلاه.

١١٠ - "لقياس طول سلاحنا" أى للتأكد من تساوى طول السيفين، والمراد أن يتولى التحكيم فى المباراة والواقع أن صاحب الفندق كان قد سبق اختياره حكماً فى الخصومة ما بين شالو وفولسطاف (انظر ١٢٧/١/١ - ١٣١) لا بين إيثانز وكايوس. وهذا ما انتهى إليه تفسير هيارد وأخذت به الطبقات التالية، خلافاً لما زعمه أوليفر من أن المقصود هو أن يكون صاحب الفندق "وكيلاً" عن الطبيب. ويضيف كريك ومن بعده كرين أن الإشارة الجنسية قائمة فى العبارة، حتى ولو لم يكن الطبيب على وعى بهذا. ويضيف كريك أن جمهور شيكسبير كان يدركها، ضارباً المثل من ورود أمثالها فى مسرحيات شيكسبيرية أخرى.

١١١ - "وسيفدو كل شيء على ما يرام" الأصل (and all shall be well) وهو النصف الأول من المثل السائر المعروف، وبقيته هى "وفوز جاك بحييته جيل" (and Jack shall have his Jill).

١١٢ - "لابد أن نسمع..". المثل السائر يقول "أسمع للعشاق بالحديث":

(Give lovers leave to talk)

- ١١٢- "وما الضرر فى ذلك؟" هذا هو معنى المصطلح الذى كان الناس يعبرون به عن نقاد الصبر .
- ١١٧- "رأس حمقاء" - تبدأ كويكلى عبارتها باعتراف طمأنة الطيب أنه سوف يفوز بآن، ولكنها لا تكمل العبارة حين يتعد أو يخرج إلا بهاتين الكلمتين .
- ١٢٢- "ادخل المنزل" : فى الأصل (come near the house) وهذا هو المعنى، وهو يتكرر فى ١٣٨/٣/٣ حين يدعو فورد الرجال لدخول المنزل، وترجمتها هناك بكلمة "تفضلوا" .
- ١٢٤ - ١٢٥ عبارة فتون ورد كويكلى يحددان الفوارق الاجتماعية بينهما .
- ١٣٤ - "للقسم على كتاب" : (on a book) ولكنها تقصد على الكتاب أى الكتاب المقدس، ولكن الكتب متساوية القيمة فى عيني كويكلى .
- ١٣٧- "إن له قصة" الأصل مصطلح شائع وهو (thereby hangs a tale) وأحياناً ترد فى شيكسبير مع التورية (بسبب الجناس الصوتي) بين (tale) و (tail) على نحو ما وردت فى عطيل حيث يقول المهرج "إن لها حكاية ولها ذيل" (وانظر الحاشية على ذلك السطر فى الطبعة العربية ٢٠٠٥) ويقول ملكيورى إن مثل هذه التورية يتضمن إلماحاً جنسياً .
- ١٤٦- "صوتك" المقصود مساندتك .
- ١٤٧- "وسوف نذكرك . . إلخ" ضمير الجمع مقصود للإيحاء الساخر بالعظمة!
- ١٤٨- "للحديث وحدنا" (have confidence) يقول الشراح إما أن كويكلى تقصد "عندما نتحدث" أى (have conference) أو عندما نتحدث وحدنا (confidentially) والعبارة العربية تفيد المعنيين .
- ١٥٣- "أكثر من أى شخص آخر" هذا ما تقصده كويكلى وإن كانت تقول فى الواقع "مثل أى شخص آخر" .
- ١٥٤- العبارة الأخيرة فى المشهد هى فى الأصل : (Out upon't, what have I forgot?)

حواشي الفصل الثاني

المشهد الأول

كان خلو المسرح الإليزابيثي من الديكور يسمح بتصوير انتقال المشهد من داخل منزل زوجة بيدج، حيث نتصور إلقاءها مونولوجها الافتتاحي (١-٢٦) إلى مكان ما بالطريق العام حيث تقابل زوجة فورد خارج منزل فورد، على نحو ما هو منصوص عليه في ١/١، وأن نتصور أن بقية أحداث المشهد تقع هناك. ولكن لنا على أية حال أن نتصور أن زوجة بيدج لم تصدق تمامًا ما جاء في الخطاب فأعادت قراءته أمام منزل فورد حيث تلاقى زوجة فورد.

١- "في أيام جمالي اللاهية الزاهرة" في الأصل: (in the holiday time of my beauty)

وتفسير الصفة الواردة في التعبير يضم الصفتين اللتين أوردتهما بالعربية.

٤ - ٥ "فإذا كان.. يعمل بمشورته" : فولسلاف يعتمد على المثل السائر "الحب لا يعتمد على العقل" ، وأما الصورة فتعني أن رب الحب وإن كان يستعين بالعقل مثلما يستعين الملك بالكاهن أو المرشد الروحي، (فكلمة precisian تعني الكاهن اليسوريتاني) فإنه لا يعمل دائمًا بمشورته، ويقول بعض الشراح إن الصورة تعتمد على أن الكهان لم يكونوا يُعيَّنون في مجلس الملك الخاص، ومن ثم لم يكن على الملك الالتزام بمشورتهم.

٦- "ولكن انظري" (الأصل go to, then) قد يعني التعبير "اعترفي!" أو "لا تنكري!". ولكن السياق يتطلب ما أوردته.

٧- "تماثلاً" (الأصل sympathy) ويقول الشراح إنها تعني تماثل المشارب والأهواء، أو التشابه والاتفاق، ولكن المراد هو التعاطف الذي ينجم عن ذلك التشابه، فالاتفاق في الطبع كليل به، وهو معنى الكلمة المعروف على أية حال، ونستشعره دون الإفصاح عنه، هنا وفي ٨ و ٩.

١٠- ١١ "غرام الجندي" : يصر فولسلاف على ذكر صفاته الحربية، فهو الذي لم يطلب من أحد الأعداء أن يبدى الإشفاق عليه قط، وبذلك حصل على رتبة الفارس. وهذه الإشارة إلى ماضيه الحربي تعني أنه يُذكرُ الجمهور بما كان عليه في مسرحيتي هنري الرابع (انظر المقدمة).

١٢ - ١٥ لاحظ إصرار فولسلاف على القافية، كما إن عدم الإشارة في اسمه إلى لقب 'السير' مقصود منها التظاهر بإزالة 'الكلفة' بين العشاق.

١٦- "هيرود ملك اليهود" يقول كريك إن مسرحيات الأسرار كانت دائماً تصور شخصية هيرود في صورة الشرير ذي اللسان البذيئ. وكان الناس يخلطون بين هيرود الأكبر الذي كان يذبح الأبرياء وبين ابنه هيرود الذي قطع رأس يوحنا المعمدان، ويشيرون إلى كل منهما باسم هيرود ملك اليهود. ونحن نذكر أن هاملت حفر الممثل من أن يزيد صراخه عن صراخ هيرود (هاملت ١٣/٢/٣ - ١٤).

١٧ - ١٨ "رجل.. غرامه" في هنري الرابع ٢ قاضي القضاة يوجه عتاباً إلى فولسطف يقول فيه "هل تدرج اسمك في سجل الشباب، يا من سُجِّلَ اسمه بجميع صفات الشيوخ؟.. تبا لك، تبا لك يا سير چون" (١٧٧/٢/١ - ١٧٩، ١٨٤ - ١٨٥) (من الطبعة نفسها المشار إليها في أول الحواشي).

١٩- "السكر العريذ"، الأصل (Flemish Drunkard) والمقصود هو ما أوردته، دون حاجة لذكر الإشارة التاريخية التي لا تعنى شيئاً لقارئ العربية. وأما حين تتكرر الإشارة في سياق يتطلب إيرادها فقد أوردتها (انظر ٢٨٥/٢/٢ - ٢٨٦).

١٩- "باسم الشيطان" يقول أوليفر إن المعنى إما "بمساعدة الشيطان"، أو "نيابة عن الشيطان"، ويقول ملكيوري إن التعبير قد حل محل الإشارة الواردة في طبعة الكوارتو إلى الإله، وإن شيكسبير ربما استبدل هذا التعبير بتلك الإشارة تنفيذاً لقرار تحريم ذكر الله على خشبة المسرح، الصادر عام ١٦٠٦.

٢١- "غفر الله لي" لا يعلق أحد على هذا الدعاء إلا ملكيوري الذي يقول إنها من المحتمل أن تشير إلى ما تعتزمه من الثأر من فولسطف، أو اقتراح قانون بكبح جماح الرجال، وأما هذه الفكرة الأخيرة فيفسرها أوليفر وهيارد بمعنى 'قمع الرجال' أو إخضاعهم، ويفسرها كريك بأنها تعنى 'إلغاءهم' وملكويوري بأنها تعنى 'إبادتهم' (annihilation) ثم يعود في شرحه للتعبير الوارد في ٢٢ إلى القول بأنها تعنى كبح جماحهم حتى لا يمارسوا "إخضاع النساء (جنسيا)".

٢٦- "النقائق" هي ما نسميه 'المبار' بالعامية، والكلمة المستخدمة في الإشارة إليها هي (puddings) وهذا المعنى من معانيها حسبما يقول معجم أوكسفورد الكبير (OED Pudding sb.101):

٣٠ - ٣١ "الكدر الشديد" في الأصل (very ill) وهذا هو المقصود.

٤٢ - ٤٣ "لحزت مرتبة الفارس" السخرية واضحة هنا لأن رتبة الفارس لا تحوزها المرأة.

٥٥ - "المزامير" في الأصل (the hundred psalms) ولكن عدد المزامير مائة وخمسون، فلو قلت "المزامير المائة" محاكاة لزوج فورد لتصور البعض صدق ما تقوله، وملكويوري يقول إن المعنى

”أى عدد من المزامير“ ، ولكننى فضلت حذف الرقم المغلوط . وأما أغنية ’جرين سليشز‘ ، فكانت موالاً شعبياً يُعتبرُ منحطاً الكلمات ، ولذلك فمن التناقض استخدام أنغامه فى تلحين أى مزموّر .

٦٠- ”فتصهره فى دهنه“ الأصل هو (melted him in his own grease) ويتضمن تحويراً للمثل السائر : (frying (stewing) in one's own grease)

أى أن يُقلى شخص أو يطبخ فى دهنه .

٦٥- كان المولود الأول من التوائم هو الذى يرث والده ، ويحرم الآخر أو الآخرون ، وإن كان من العسير البت فيما جاء إلى الدنيا أولاً .

٦٦- ٦٨ هذه إشارة إلى عادة الكتاب فى إهداء كتبهم إلى عدة عظماء للفوز برضاهم ، وتغيير اسم المهدى إليه فى كل طبعة ، ورقم الألف يشير إلى العدد المعتاد من النسخ المطبوعة .

٧٠- ”ليتنى كنت ماردة..“ تقول الأساطير اليونانية إن ’التيتان‘ كانوا عماليق أو مرردة حاولوا الوصول إلى قمة جبل الأوليمب ، مقر الأرباب ، بوضع جبل بليون (Pelion) فى ثيساليا (Thessaly) فوق جبل أوسا (Ossa) أو العكس ، ولكن زيوس رب الأرباب عاقبهم بدفنهم تحت جبل بليون . وقد حولت زوجة بيدج المارد إلى ماردة لتناسب السياق .

٧١- ”اليمام“ النص يقول القُمرى ، وهو من فصيلة الحمام مثل اليمام ، (واسمه turtle - doves) وإن كانت زوجة فورد تأتى بنصف الاسم فقط أى (turtles) ، وكان المعروف ولا يزال معروفاً عنه الإخلاص إذ يظل الذكر مع الأنثى مدى الحياة .

٧٩- ”ما هاجم سفيتى بهذه الحمية“ فى الأصل

(he would never have boarded me in this fury)

والفعل (to board) من مصطلح القراصنة ، ويعنى الوثوب على متن السفينة وقتال الملاحين للاستيلاء عليها ، وهى الصورة التى تتلاعب المرأةان بها فى السطرين التاليين ، وأما الإيحاءات الجنسية المضمرة فواضحة ، انظر إشارة ياجو فى عطيل إلى زواج عطيل سرا من دزدمونة ”وقد اعتلى فى هذه الليلة/ سفينة عامرة بكل غالٍ ونفيس“ (١/٢/٤٩ - ٥٠) .

٨٥- ”ونعلله بكاذب الأمانى“ الأصل (lead him on with a fine-baited delay)

٨٥- ٨٦ ”يرهن خيله لدى صاحب فندق الجارتر“ : أى ما دام فقيراً لا يجد مصدراً للإنفاق على الخيلة الموعودة سوى رهن خيوله .

٩٩- "كلب مقطوع الذيل" الأصل (a curtal dog) والصورة غامضة، يختلف الشراح فى تفسيرها، فلم أشأ أن آخذ بتفسير دون سواء وأتيت بالصورة كما هى، وأظن أن أفضل تفسير هو أن الأمل أحياناً ما يشبه الكلب الذى لا يصلح للصيد، بمعنى "لا تعلق نفسك بالأمل".

١٠٧- "مثل أكيون" (Actaeon) الصياد الذى عوقب بأن مُسَخ غزالاً ذا قرنين، انظر المقدمة.

١٠٧- "الكلاب" فى الأصل (Ringwood) اسم انجليزى شائع لكلب الصيد، ويستخدمه جولدنج فى ترجمة مسخ الكائنات لأوفيد (٢٧٠ / ٣).

١١٠- "القرن" يقصد الديوث.

١١٢- "حيث ينشد الوقواق": الوقواق (cuckoo) طائر تضع أنثاه بيضها فى عش طائر آخر، وكان 'نشيده' فى آخر الربيع يعتبر نذيراً للأزواج. وانظر الأغنية الختامية فى خاب سعى العشاق:

الْوَقَّوْقُ الْوَقَّوْقُ! مَصْدَرُ إِزْعَاجٍ
بل مَبْعَثُ خَوْفٍ فى أُذُنِ الْأَزْوَاجِ

(٩١٢ - ٩١١/٢/٥)

١١٦ - ١٢٢ فى آخر حديث 'للعرىف' نيم فى المسرحية، نسمعه وهو يتلذذ بتكرار كلمته المفضلة (humour) التى يستخدمها فى كل معنى يريد، ويسمىها الشراح (an all-purpose word) ويعددون المعانى الأربعة لها فى هذه الفقرة. وقد اعتدت بأرائهم فى الترجمة. أما حين وصلت إلى "مزاج" الخبز والجبن" (The humour of bread and cheese) فقد اضطرت للإتيان بمعناها الأصلية الذى يستعملها نيم فيه، خصوصاً لأن ييدج يعترض على سوء استعمال نيم للكلمة. وأما المقصود بالعبارة المذكورة فهو إن 'طبعى' ليس يقبل الاكتفاء بضرورات الحياة (الخبز والجبن).

١٣٠- "هذا الصينى" الأصل (Cathayan) فاسم الصين القديم كان (Cathay) وقد أتيت بما يُتفق على أنه دلالة وهو 'العجيب' أيضاً للمقصود. وترد نفس الصفة فى الليلة الثانية عشرة (٧٦/٣/٢).

١٣٩- "إن برأسك بعض الأوهام الآن" والأصل يقول:

(thou hast some crotchets in thy head now)

وكلمة (crotchet) تستخدم الآن فى اللغة الإنجليزية للدلالة على النزوات الطائشة.

- ١٤١- "هل ستأتى للغداء": أحداث الفصل الثانى تقع فى اليوم التالى لأحداث الفصل الأول وفى الصباح الباكر، قبل العاشرة بوقت طويل، والعاشرة هى الموعد الذى تحدده زوجة فورد لزيارة فولسلاف لها (٧٧/٢/٢ - ٨٠).
- ١٤٩ - ١٥٠ "نحو الساعة" مصطلح لا يقصد به المعنى الحرفى بل تبادل الأحاديث وحسب.
- ١٦٥- "فسوف أطلقها عليه" فى الأصل (I would turn her loose on him) وهو من مصطلح المزارعين الذين يطلقون البقرة والثور معاً فى مرعى واحد (هيارد).
- ١٧٥ - ١٧٦ صاحب الفندق ينادى شالو، وهذا هو المنطقى بعد تحيته ليدج وفورد، كما يقول جون دوغر ويلسون، لا كما تورده طبعة أوكسفورد بإدراج شذرات من الكوارتو.
- ١٧٦- "القاضى الفارس" الأصل (Cavaliero Justice) صفة الفارس تتضمن خلطاً عند صاحب الفندق بين الإيطالية (cavalieri) والإسبانية (caballero) ومعنى الكلمة فى اللغتين الشهم الكريم المحتد.
- ١٨٦- "قياس أسلحتهما" انظر الحاشية على ١١٠/٤/١.
- ١٩١- "قينة ضخمة" (a pottle) وحجمها نصف جالون، أى ما يزيد قليلاً عن لترين.
- ١٩٢- "النبيذ الإسبانى الرائع" الأصل هو (burnt sack) وأما ذلك النبيذ فقد سبق أن أشار فولسلاف إليه فى خطابه إلى زوجة فورد (٨/١/٢) وأما الصفة الملحقة به فقد اختلف الشراح فى تفسيرها، والمقصود أنه رائع، فاكفيت بالقصد.
- ١٩٥ - ١٩٦ يبدى صاحب الفندق حبه للمصطلحات القانونية، والطريف هنا أنه يدرك أنه يستعمل لغة خاصة لا يشاركه فيها أحد.
- ١٩٧- "هل نمضى يا سادة؟" يدعوهم صاحب الفندق (myn-heers) وهى تعبير بالهولندية يعنى "يا سادتي"، وهذا هو التصحيح الذى تأخذ به طبعات أكسفورد (١٩٩٠) وآردن (٢٠٠٠) وسيجنيت (٢٠٠٦) للكلمة التى لا معنى لها فى الفوليو وهى (Anheirs) ويبقى عليها أوليفر (١٩٧٣) مزيلاً. إياها بحاشية مطولة يقول فيها إنها كانت (ولابد) كلمة لها معنى فى عصر شيكسبير ثم اندثرت تماماً، ولكن فى طبعة پنجوين (١٧٧٣) يصحح هيارد الكلمة إلى (Ameers) أى أيها الأمراء (المشتقة من العربية) وتتبعه طبعتا نيوكيمبريدج (١٩٩٧) وفولجر (٢٠٠٤). وقد قرأت دفاع كل محرر عن 'تصحيحه' فوجدت أن التصحيح الذى اخترته، وكان تيولد قد أتى به أولاً عام ١٧٣٣، أقرب

الصور المقبولة، فصاحب الفندق يتفاخر بمعرفة اللغات الأوروبية، وكلمة أمير العربية تكتب (Amir) لا بالصورة الواردة، وحرف الهاء المنطوق يقطع بأن المقصود كلمة هولندية.

٢٠٢ - ٢٠٥ يستخدم شالو فى هذه السطور ضميرى الخطاب (you, yours) لا للإشارة للموجودين بل إلى الناس، فهى تماثل (one, one's). ولذلك حذفته، ولك أن تتصور وجود 'لكم' مثلاً فى عبارته الأخيرة "لجعلت لكم أربعة من الشجعان... إلخ" وهى عامية أكثر منها فصحي (ethic dative).

٢٠٣ - "ولكن الروح التى تكمن فى القلب": هذا هو معنى الأصل (Tis the heart). كما أضفت "فى الصدر" إيضاحاً لإشارته إلى صدره.

٢٠٤ - "ولو عاد لى الشباب" الأصل عبارة شائعة (I have seen the time) ومعناها الحرفى "كنت فى يوم من الأيام" ولكن تكرار إشارة شالو إلى شيخوخته اقتضت هذا التعبير فى الترجمة.

المشهد الثانى

هذا المشهد الذى يقع فى فندق الجارتر يتزامن وقوعه، فى جانب منه على الأقل، مع المشهد السابق، إذ يخرج يستول فى ١١٤/١/٢ فيذهب من فوره إلى الفندق، فى الوقت الذى يظل فيه صاحب الفندق وفورد ويدج وشالو يتأملون فى تَلَذُّذِ 'ملهاتهم' الوشبكة على حساب كايوس وإيفانز (١٧٢/١/٢ - ٢١٦) وفى الوقت الذى تصدر فيه زوجتا بيدج وفورد تعليماتهما إلى السيدة كويكلى بشأن الرد على خطايبى فولسطاف. وهذا التزامن يوحى بالتداخل الذى يلجأ إليه المخرجون (خصوصاً فى السينما) للإيحاء بوقوع أكثر من حدث فى وقت واحد، ووقوع هذا على المسرح يتطلب براعة فائقة فى البناء.

٣ - "ويسيفى أفتحها عنوة": يقصد يستول أنه ما دام قد أصبح عاطلاً ومفلساً فعليه أن يغتصب ما يتاح له من فرص، وهو فى هذا يعدل المثل السائر "افتح المحارة بخنجرك" الذى يعنى "ابتعد تأمن" أو كما نقول بالعامية "ابتعد عن الشر وغن له". وبهذا يغير يستول صورة المثل إلى النقيض، متخذاً موقفاً 'إيجابياً' فى نظره، عدوانياً فى نظر فولسطاف الذى يواجهه بشرور فعالة السابقة. وهذا كما يقول المحدثون لا يسمح بإضافة العبارة التى يأخذها هيارد من الكوارتو وهى "سأسدد المبلغ على أقساط متسارية" (I will retort the sum in equipage) مدافعاً عن إضافتها واستعارتها من الكوارتو بأن يستول يغير موقفه فى غضون عبارتين لا أكثر، وهو ما "يستكمل" فى رأيه "التأثير الدرامى". ولكتنى لم أجد هذه العبارة فى أى طبعة أخرى للمسرحية بخلاف طبعة بنجوين، فلم

أدرجها في النص المترجم. والطريف أن أوليفر (آردن ١٩٧٣) يطبع رد يستول في صورة نثر لا نظم، ولكنني التزمت بآردن ٢٠٠٠.

٤- "استغلالك لسمعتي" هذا هو المعنى الذي يتفق عليه الجميع باستثناء هيارد الذي يقول إن المعنى المضمّر هو "اقتراضك المال استناداً إلى رعايتي لك". وهذا المعنى جزء من استغلال السمعة والرعاية على أية حال.

٨- "القردة المشاكسة" هذه ترجمة شارحة لكلمة (baboons) وأحياناً ما يشار إلى هذا القرد المشاكس باسم 'القرداح' وأحياناً باسم 'الربّاح'، وكلاهما غير مشهور في العربية، ولذلك أتيت بالمعنى القريب وأضفت الصفة التي يوحى بها، فهذه القردة تعتدى على الممتلكات وتفترس الغزلان الصغيرة، وطبع المشاكسة هو الذي أوحى لفولسطاق بالإشارة إليها.

١٠- "رجلان شجاعان" (tall fellows) وهو المعنى المعتاد للتعبير في شيكسبير.

١٠- "السيدة بريدجيت" (Mistress Bridget) يطلق شيكسبير هذا الاسم في مسرحياته مرة على خادمة ومرة أخرى على عاهرة، وهو ما يوحى بأن يستول لا يسرق إلا أفراد الدوائر الدنيا من المجتمع وهم من يخالطهم (ملكوري).

١١- "مقبض مروحتها الثمين" كانت مقابض المراوح ثمينة إذ تصنع من العاج أو الذهب أو الفضة، ويقول هارت (Hart) في طبعة آردن الأولى (١٩٠٤) إنه كان من الفضة على الأرجح ما دام قد بيع 'نصف عمر' بثلاثين پنساً (فولسطاق أخذ نصف الثمن وهو ١٥ پنساً) (كريك).

١٤- يستول يفضح فولسطاق مبيناً أنه المدبر لسرقات أتباعه (وفي مسرحية هنري الخامس يشق نيم عقاباً على السرقة).

١٦- "لا تعلق بي بعد اليوم" يقول أوليفر إن المعنى هو "لا تلتصق بي جرائمك بعد اليوم" ولكنني مضطر إلى الإتيان بصورة 'التعليق' بسبب التورية في تعبير 'المشقة' التالي.

٢٣- "قد أغض الطرف.. عن خشية الله" في الأصل:

(leaving the fear of God on the left hand)

والمعنى الحرفي لا ينقل المقصود فأثبت بالمراد من التعبير.

٢٥- لاحظ بناء الجملة الطويلة عند فولسطاق، إذ لا يستطيع غيره بناء مثلها، خصوصاً بما فيها من صور شعرية.

٢٦- "ألفاظ الخمارات" (red-lattice phrases) التعبير كناية عن الخمارات، إذ لم تكن نوافذها تصنع من الزجاج بل من شراعات من الخشب المشبك المطفى باللون الأحمر، وفي هنرى الرابع ٢ يحاول الخادم إبراز اللون الأحمر الذى يكسو وجه باردولف قائلاً "كان ينادينى يا مولاي من خلال شراعة شبكية حمراء، فلم أستطع تمييز وجهه عن النافذة" (٧٦/٢/٢ - ٧٨) الطبعة نفسها.

٢٨- "سلمت لك بهذا" : الأصل (I do relent) وهذا هو المعنى الوحيد الذى وجدته فى معجم أوكسفورد الكبير (OED. V¹. 2. b) أى إنه يعترف بصحة ما يقوله فولسطاق.

٣٣- "الزوجة الصالحة" (goodwife): فى شيكسبير تمييز بين (good man) أى الرجل الصالح، و(goodman) أى الزوج وحسب، ولكن هذا التمييز لا ينطبق على المرأة، ولذلك أتى فولسطاق بكلمة الزوجة، والسيدة كويكلى يذكرها الجمهور (فى مسرحيتى هنرى الرابع) زوجة وأرملة، ولذلك فهى تحاول أن تنفى ما يذكر عنها، وانظر قولها الفكاهى فيما يلى.

٣٦-٣٧ لاحظ التناقض بين ما تزعمه كويكلى من كونها عذراء وما تقوله، فهى تخطط بين مثلين سائرين هما "أنسة صالحة مثل أمها" و"فى براءة الطفل الوليد"، وكيف تكون الأم عذراء ساعة ولأدتها؟ وأظن أن كويكلى كانت تقصد أن تقول "مازلت كما كنت ساعة ميلادى"، ولكن الخلط اللغوى لديها يأتينا بهذه الفكاهة. ورغم التزامى بطبعة آردن (١٩٧٣ و ٢٠٠٠) التى تورد ردها مثوراً فقد أعجبني الرد المنظوم فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) وطبعة بنجوين (٢٠٠٦) رغم اختلاف التقسيم بينهما، فنظمت الرد.

٤٠- "أيتها المرأة الجميلة" : يحاول فولسطاق إرضاء كويكلى بتجنب الإشارة إلى زواجها.

٥٥- لاحظ تجاهل فولسطاق لوصفه بالنسوق!

٥٧- "أنتك أذهلتها ذهول النشوة" الأصل طريف ويمثل أسلوب كويكلى العجيب:

(you have brought her into such a canary as 'tis wonderful)

ويختلف الشراح فى تفسير معنى 'الكنارى' (اسم الرقصة الإسبانية التى تتضمن الدوران حتى الدوار، واسم النيذ الإسباني المشهور فى إنجلترا آنذاك). ويقول هيارد "نجهل ما تقصده السيدة كويكلى بهذا على وجه الدقة، ولكنها تعنى على الأرجح 'حالة نشوة طاغية'. ويدل أنها تخطط بين canary وكلمة quandary (فى حبس يمس) ". ويقول غيره إن المقصود هو الدوار أو الدهول

الذى يأتى به الدوار من الدوران فى الرقص (كريك وأوليقر). ويورد ملكيورى هذه المعانى جميعاً، ولهذا أتيت بما استطعت الخروج به من هذه الشروح.

٥٩ - ٦٠ هذه إشارة إلى احتفالات وسام الجارتر السابقة فى وندسور.

٦٢- "عشرين درهماً" انظر الحاشية على ١/٣/٥٠.

٧٣- "فرسان كبار متقاعدون" انظر الحديث عن فولسلاف فى حواشى الشخصيات أعلاه.

٧٥ - ٧٦ "أتيتها الرسول الصالحة" الأصل هو (my good she-Mercury). كان ميركورى هو رسول الأرباب فى الأساطير اليونانية، ولا يرى النقاد لهذه الإشارة الكلاسيكية مغزى فحذفت اسم ميركورى وأتيت بالمعنى وحسب.

٧٩ - ٨٠ "ما بين الساعة العاشرة والحادية عشرة" أى فى صباح هذا اليوم نفسه. (وفى طبعة الكوارتو تضرب زوجة فورد موعداً له فى صباح اليوم التالى ما بين الثامنة والتاسعة). لاحظ التتابع الزمنى اللاهث للأحداث.

٨٢- "لنشاهد الصورة": الذريعة المعتادة لزيارة شخص فى المنزل. وربما تقول كلمة 'تعرفها' مع الغمز بعينها إلحاحاً بأن هذه الذريعة ظاهرية محضة.

٩٢- "زوجة فاضلة مهذبة" فى الأصل (as fartuous as civil) والفكاهة فى الصفة الأولى واضحة، ومصدر التورية أن (virtue) (أى الفضيلة) كانت أحياناً ما تكتب (vartue) وإن كان تحويل حرف v إلى f من صفات اللهجة الويلزية عند إيفانز لا عند كويكلى الانجليزية.

٩٩ - ١٠٠ "التعويذات السحرية" (Charms) وطبعة الكوارتو تقول (inchantments) بالمعنى نفسه.

١٠٥- "يا ربى! لا يا سيدى!" من المحتمل أن الرقابة هى التى حذفت هذه الكلمات من طبعة الفوليو، بسبب الإشارة إلى الرب، فهى موجودة فى الكوارتو.

١٠٧- "فزوجها يحبه" بدلاً من (affection) أى الحب تقول كويكلى (infection) أى العدوى، وهو الخلط الذى يقع فيه جوبو (والد لوتسلوت) حين يقول لباسينو فى تاجر البندقية إن ابنه "لديه رغبة شديدة فى خدمة..." (١٢٥/٢/٢ - ١٢٦) وقد أتيت فى الترجمة بكلمة 'رغبة' بدلاً من رغبة ونصصت على ذلك فى الحواشى. ولكن مجازة كويكلى فى أخطائها هنا مستحيلة.

١١٩- "كلمة سر" (nay-word) وكان معناها (password) انظر ٥/٢/٥.

١٢٧- "الداعرة" (punk) وقد اقترح المحرر ووريرتون (Warburton) تعديل الكلمة إلى (pink) وهي القارب الذي يحمل الركاب من السفينة الكبيرة إلى الشاطئ، حتى تتمشى الاستعارة مع الصور البحرية. ولكن المحدثين يرفضون التعديل. ورب الحب هو كيوي، واكتفيت بالمعنى هنا.

١٣٠- يبدأ فولسطف حديثه لنفسه دون التفات إلى وجود يستول في السطر ١٢٦/١٢٥ حين يقول إن "هذه الأنباء شئت فكري"، وهنا يواصل حديثه المنفرد.

١٣٢- "إنفاق هذه النقود كلها" أي على الطعام والشراب (كريك).

١٣٦- يجمع المحررون المحدثون وبلا استثناء على الاحتفاظ بالاسم المستعار بروك (Brook) الوارد في طبعة الكوارتو، وعدم تغييره إلى 'بروم' الموجود في الفوليو، فأسباب تغيير شيكسبير معروفة وهو اعتراض أحد كبار المعاصرين على ما رآه تعريضاً بعائلته في هذا الاسم، أضف إلى ذلك أن بروك بالانجليزية يعنى النهر الصغير أو الجدول، وفورد يعنى المخاضة في الجدول، فالإتفاق يشجع على الاحتفاظ بالاسم، كما يتلاعب فولسطف في السطر ١٤٣ أدناه باسم بروك إذ يقول إنه يفيض بمثل هذا الشراب (النيذ).

١٣٧ - ١٣٨ 'الصباح' هو شراب الصباح، والنيذ الإسباني سبقت الإشارة إليه.

١٤٣- "يفيضون" انظر الحاشية على ١٣٦ أعلاه.

١٤٥- "انطلق إذن! تقدم!" الأصل (Go to, via!) وهذا هو معنى الكلمة التي تقال للإشارة إلى البدء في السباق.

١٥٠- يخاطب فولسطف تابعه القديم بلهجة من لا يعرفه.

١٥١- "إن سبق المال خطاك..." كان هذا مثلاً سائراً.

١٦١- لاحظ الصورة الشعرية 'الحرية' في رد فولسطف.

٦٣- "خذه كله أو خذ نصفه": يرفض المحدثون ما اقترحه كولير (Collier) في طبعتيه الشهيرتين لأعمال شيكسبير في منتصف القرن التاسع عشر من تبادل المواقع بين 'كل' و'نصف'، فالصورة تقول إن المال عبء ثقل، فاحمله عنى أو احمل نصفه على الأقل.

١٧٦- 'سجل' حماقاتك: إشارة إلى 'السجل' الذي يدون فيه الملائكة خطايا الفرد.

١٧٩- في حديث فورد إشارة إلى المثل السائر "على من يذكر خطايا الآخرين أن يذكر خطاياهم أولاً" ويقول بعض الشراح إن فورد يستعين بالمبدأ القديم "لا تحكم على أحد كي لا يُحكم عليك".

١٩٨ - ١٩٩ بيت الشعر المقفى صورة منظومة للمثل السائر "الحب ظلٌ يَفِرُّ مِمَّنْ يلاحقه، ويلاحق مَنْ يَفِرُّ مِنْهُ".

٢٠٥ - ٢٠٦ يشير فورد إلى مثل سائر يقول "إِنْ بَنَيْتَ بَيْتًا فِي أَرْضِ غَيْرِكَ فَقَدْتَ الْمَلَأَطَ وَالْأَحْجَارَ".

٢٢٤ - "فن الهوى" : (art of wooing) أى أساليب مطارحة الغرام، وقد يكون فى التعبير إشارة إلى فن الهوى (Ars Amatoria) القصيدة الطويلة التى كتبها أوفيد، وكانت تعتبر "مرشداً" فى فنون مطارحة الغرام. وانظر ترجمتها العربية الجميلة بقلم ثروت عكاشة، ومراجعة مجدى وهبة.

٢٣٣ - "كأنها الضوء الباهر" : الصورة المضمرة صورة الشمس التى تذهب يبصر من يحدق فيها.

٢٤٠ - "يقوم الآن فى وجهى منيعاً صامداً" : الأصل يقول

(which now are too too strongly embattled against me)

وقد نقلت الصورة مع استخدام صفتين (فى موقع الحال هنا) بديلاً عن تكرار (too).

٢٤٦-٢٤٧ حاولت نقل التراشق اللفظى بين "لن يعوزك المال" و "لن تعوزك مدام فورد" لبيان الحيلة الأسلوبية فى الأصل :

(- want no money, Sir John..

- Want no Mistress Ford, Master Brook..)

والمعنى "سوف تتال مأربك من مدام فورد...".

٢٥٢ - "فى المساء" : الواقع أن زيارة فورد (متكرراً فى زى بروك) لا تحدث فى مساء اليوم نفسه بل فى صباح اليوم التالى (انظر ٥/٣). وسبب هذا الخلط بقاء بعض العبارات دون تغيير فى طبعة الفوليو بعد تعديلها فى نسخة الكوارتو، حيث يكون الموعد المضروب لفولسطاف مع زوجة فورد فى صباح اليوم التالى (انظر الحاشية على السطر ٧٩ - ٨٠ أعلاه).

٢٦٤ - "ذلك الوغد الحقيق البخل" ، فى الأصل : (mechanical, salt-butter rogue!)

وأما الصفة الأولى فتعنى 'ذو الحرقة اليدوية' ولا يقصد بها فولسطاف إلا التحقير، فاستعضت بالصفة عن المعنى الحرفى غير المقصود، وأما الصفة الثانية فتعنى "الذى يُقْتَرَّ على نفسه بشراء الزبد الرخيص المستورد الذى أضيف إليه الملح (لحفظه) بدلاً من شراء الزبد الإنجليزى الصافى" ، وهذه إشارة ثقافية وتاريخية لا تعنى إلا التقدير فأتيت بالبخل عوضاً عنها. فهذا هو المقصود.

٢٦٧- "ذلك الفلاح" (the peasant) يقصد أنه ليس من أبناء الطبقة الراقية.

٢٦٩- "في بداية المساء" انظر الحاشية على ٢٥٢ أعلاه.

٢٧٢- "الآثيم الشهواني الملعون" في الأصل (a damned, epicurean rascal) وقد استبدلت الشهواني بالآبيقوري لأن ذلك ما يعنيه فورد، وما يفهمه جمهوره.

٢٧٩- ٢٨٠ "أمامون" Amaimon (Amamon) اسم شيطان مذكور في كتاب بعنوان اكتشاف السحر كتبه ريجنالد سكوط (Reginald Scot) عام ١٥٨٤، ولويسيفر (أى إيليس بالعربية) (Lucifer) هو كبير الشياطين، وكلاهما مذكور في هنري الرابع ١ (٢/٤/٣٣٦ - ٣٣٧). وأما بارياسون (Barbason) فمشتق على الأرجح من اسم فارس فرنسي (كما أثبت أحد الباحثين المحدثين) ويقول نيم في هنري الخامس "لست بارياسون، ولا تستطيع إحضاري بالسحر" (٢/١/٥٤).

٢٨٥ - ٢٨٧ "الزبد في يد القلمنكي" و"الجبن في يد... الويلزي" و"الخمير في أيدي الأيرلندي": كان كل من هؤلاء يضرب به المثل في الولع بالشئ المذكور، ولذلك يقول فورد إنه من العبث أن نأتمن أيا منهم عليه.

٢٨٧- "أن أأتمن لصاً على حصاني" يقول ملكيوري إن في هذا إرهاباً 'غريباً' بحادثة سرقة الخيل في ٥/٤، وكلمة (gelding) تعني الحصان الخصي ومن ثم الحصان الرقيق اللطيف.

٢٩٢- "الحمد لله" (God be praised) هذه قراءة الكوارتو التي حل محلها في الفوليو، كالمعتاد، "الحمد للسماء"، بسبب القانون الذي سبقت الإشارة إليه.

٢٩٤ - ٢٩٥ "الأفضل لي أن أبكر... من أن أتأخر..." مثل سائر.

المشهد الثالث

(المنظر حقل بالقرب من وندسور) في الجانب الآخر من المدينة والمقابل للمكان الذي حلده صاحب الفندق لإيفانز، ولكن الوقت غير محدد - عمداً - فالمعروف أن المباررات كانت تجري فجراً بسبب تحريمها قانوناً، وحسبما يقول كايوس فقد مضت عليه ساعتان أو ثلاث ساعات في انتظار إيفانز (٣٢ - ٣٣) ويدل أن الوقت الآن يقترب من الساعة بليل وصول صاحب القلق ورفقه بعد الانتهاء مباشرة من ٢/١.

١٠- يُلْمَحُ رَجَبِي إِلَى المثل السائر "الْحَيْطَةُ حَكْمَةٌ".

١١- "أشد موتاً من سمكة الرنجة" إشارة إلى المثل "ميت كالرنجة المقددة".

١٦ - ١٧ لفظ الجلالة محذوف من طبعة الفوليو في السطرين .

٢١ - ٢٥ يستعرض صاحب الفندق معرفته بفنون المبارزة.

٢٤ - "أيها الحبشى" يبدو أن صاحب الفندق، مثل يستول، مغرم بالأسماء الأجنبية، وكلمة 'الحبشى' ترد عند شيكسبير مقرونة باللون الاسمر، (في حلم ليلة صيف ٢/٣/٢٥٧ وفي روميو وجوليت ١/٥/٤٦ مثلاً) فهل كان الطبيب الفرنسى أسمر اللون؟

٢٥ - "أسكليوس" (Aesculapius) هو الاسم اللاتينى لرب الطب (Asclepios).

٢٥ - "جالينوس" (Galen) وقد أتيت باسمه المعرب عن الاسم اللاتينى (Galenus) للطبيب اليونانى الشهير الذى ذاع صيته فى القرن الثانى للميلاد.

٢٥ - ٢٦ "يا قلب شجرة الخمان" فى الأصل (heart of elder) و'الخَمَان' كلمة يقول لسان العرب إنها معربة عن الفارسية، وكانت تطلق على الرمح المصنوع من خشب تلك الشجرة، ويبدو أنها أطلقت فيما بعد على الشجرة نفسها، إذ لا توردها المعاجم العربية اسماً لشجرة بعينها، ومعناها الواضح يفيد الضعف وسهولة الانكسار (فى الرمح وخشب الشجرة جميعاً) ولم أجد فى العربية مقابلاً قريباً من أفهام القراء استبدله بها فأتيت بها مضطراً، ولا أظن أن المعنى الذى يقصده صاحب الفندق كان واضحاً كل الوضوح لجمهور المسرح فى زمنه، فهو يُجرى محاكاة ساخرة للمثل أو المصطلح الإنجليزى المعروف "قلب البلوط" (heart of oak) فقلب شجرة البلوط شديد صعب المكسر، وبهذا يستهزئ بالطبيب الفرنسى الذى لم تكن له دراية كافية باللغة الانجليزية ولم يكن من اليسير عليه إدراك مرمى صاحب الفندق. والخَمَان تنطق بتشديد الميم أو فتحها (تخفيفاً). وكانت شجرة الخمان ذات قلب مجوف، كما يقول الشراح، ولذلك فإن "قلب شجرة الخمان" تعبير يعنى "يا ذا القلب الأجوف" وهو ما لم يفتن إليه كايوس.

٢٧ - "أجبن كاهن وغد فى العالم" الأصل (بعد تصحيح نطق الفرنسى):

(he is the coward Jack-priest of the world)

وقد سبق الحديث عن معنى (Jack) و(jack) فى الحاشية على ١/٤/٥٤، وصفة (Jack-priest) فى ١/٤/١٠٩، وترد (Jackanape priest) فى ١/٤/١٠٢ وشرح الصفة فى الحاشية على ١/٤/١٠٠.

٣٠ - ٣١ لم يقدم أى شارح تفسيراً مقنعاً لكلام صاحب الفندق، ويقول هارت فى طبعة آردن الأولى ١٩٠٤ إن 'قشتالة' (Castile) قد لا تكون أصل الصفة (Castalian) ولكن الصفة التى تكتب بصورتين، بصورة (Castallian) و (Castalion) فى الفوليو محاولة من جانب صاحب الفندق للعب على الفعل (cast) و (casting) بمعنى إلقاء البول فى نبع كاستاليا (the Castalian spring) على جبل البارناس (Parnassus) وهو الجبل المقدس للرب أبوللو (Apollo) ولربيات الفنون التسع (Muses). وهذا التفسير يتطلب تغيير شكل الكلمة إلى حد التشويه (transmogrification)، ويقول ملكيورى إن التفسير 'المنطقي' الذى يقول به أوليفر غير محتمل، فأوليفر (فى طبعة الآردن الثانية ١٩٧٣) يقول إن 'ملك قشتالة' تشير إلى فيليب الثانى، ملك إسبانيا الذى كان الإنجليز يكرهونه، ويأتى كريك فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) بتفسير معقد يفترض تحريف هجاء الاسم المقصود وهو (Castiglione) ويبنى على ذلك شرحه القائم على الظن، ويوافقه كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) موافقة تامة! ولا أزال أرى أن التفسير 'العاقل' القريب من الأفهام هو ما أتى به هارت منذ قرن كامل. وأما الخلط فى وصف هكتور باليونانى (وهو طروادى) والجمع بين هذه الأسماء كلها فى سطر واحد فدلّيل على أن مقصد صاحب الفندق لم يكن التحديد التاريخى بل تكديس الأوصاف للسخرية من الطبيب، فالعارفون يضحكون من قوله، وغير العارفين يجدونه مسلياً.

٣١-٣٢ لاحظ عدم انتظام بناء تعبيرات كايوس الفرنسى، وقد حاولت إظهار ذلك فى الترجمة دون الإخلال بقواعد النحو العربى. والأصل مفكك الأوصال. ويعلق الشراح على قوله ستة أو سبعة بجنوحه إلى المبالغة إذ لا يزيد عدد الحاضرين على ستة، حتى لو حسبنا من بينهم الطبيب نفسه والخادم رَجَبِي.

٣٥ - ٣٦ "تتكران لطبيعة مهتيكما" الأصل هو (you go against the hair of your professions) وفى الإنجليزية الحديثة نقول (against the grain). وكان التعبير القديم يجرى مجرى الأمثال.

٤٠ - "أقسم يا سيد بيدج" فى الأصل (Bodykins) وهو تحريف لعبارة (By God's body). وما دام لفظ الجلالة غير وارد فى النص فأنا أكتفى بالفعل 'أقسم'، أو الاسم 'قَسَمًا'.

٤٢ - "أحسست بأصابعى تدفعنى إلى مل سيفى" والأصل (my fingers itch) يوازى التعبير العامى "صوابعى بتاكلنى"، وصياغتى محاولة 'يائسة' لترجمة العامية إلى الفصحى!

٤٣ - ٤٤ "بقايا حَمِيَّةِ الشباب" الأصل هو (some salt of our youth in us) وقد رجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدت هذا المعنى الذى يختلف المفسرون فى تفسيره، انظر باب

الكلمة (*OED sb.¹ 3b*) إذ قد يختار بعضهم ما أورده المعجم في (*Salt a.² b*) وهو الرغبة الجنسية، بسبب كثرة ورود الكلمة بهذه الدلالة عند شيكسبير.

٤٤- "نحن بشر" هذا هو معنى المصطلح اللغوي الشائع (*We are the sons of women*) ومحاولة ترجمته حرفياً تأتي بنتائج عكسية.

٤٧- "أقسمت . . ." يشير بذلك إلى القسم الذي يؤديه كل من يتولى وظيفة قاضي الصلح، وشالو يستخدم هنا كلمة (*peace*) بالمعنى العام لا بالمعنى 'الفنى' (وهو الصلح) وقد جمعت بينهما عندما أشار في السطر ٤١ أعلاه إلى عمله 'من أجل السلام والصلح'.

٥١- "يا ضيفنا القاضي" في الأصل (*guest justice*) والمراد أنه ليس من أهل وندسور، بل هو "قاضي الصلح في مقاطعة جلوستر" (٥ / ١ / ١) دون أن يحدد أنه نزيل فندق الجارتر مثل فولسطاق (١٩٠ / ١ / ٢) ورغم أن صاحب الفندق يخاطبه مرة أخرى بتعبير "يا سيدى الضيف" (٦٦) فمن المستبعد أن يكون شالو نزيراً في ذلك الفندق مع فولسطاق، ومما له دلالة أن نسخة الكوارتو تحذف صفة الضيف من هذا السطر ومن السطر ٦٦ أدناه، وتستبدل بالأولى "القاضي الظريف" وبالثانية "السيد شالو".

٥١- "الماء الوهمى" (*Mockwater*) هذا تعبير ساخر جديد ينحته صاحب الفندق على غرار الأسماء العلمية للنباتات (*OED Mock a. 2b*) والماء المقصود قد يكون 'البول'، وهو معنى الكلمة في السطرين ٢٦ و٢٩ أعلاه.

٥٧- "ذلك القس . . . الكلب الحقيير الخسيس" (*Scurvy Jack-dog priest*) وأما الكلمة المركبة الثانية فتعنى هنا ما أورده من باب التنويع في استخدام كلمة "چاك" (انظر الحاشية على ٢٧ أعلاه).

٥٩- "يقلم أظفارك" الأصل (*will clapper-claw thee*) والمقصود يضربك ضرباً مبرحاً.

٦٦- يتظاهر صاحب الفندق بأنه يريد أن يحادث الطبيب سراً ولا بد أن يرسل الثلاثة الآخرين إلى فروجمور (*Frogmore*) وهي قرية على الجانب الآخر من البلدة وتقع في الجنوب الشرقي من وندسور. ويدرك يدج وشالو حيلة صاحب الفندق وهما يتساران معه في السطور التالية.

٦٧- يؤكد صاحب الفندق ما يقوله باصطناع لغة 'رسمية' تشبه لغة يستول.

٧٥- "للقرد" في الأصل (*jackanape*) وقد سبق شرحها في ١ / ٤ / ١٠٠ وهو هنا يقصد سلندر.

٧٧- "ألا تجزع" فى الأصل صورة غريبة على العربية وهى (Sheathe thy impatience) أى "ضع جزعك المسلول فى غمده"، وصاحب الفندق يأتى بتعابير عجيبة قد تكون طريفة فى الإنجليزية ولكنها تفقد هذه الطرافة فى الترجمة، فالتشبيه المضممر للجزع بالسيف غريب ويثقل إيقاع الحديث بالعربية دون مبرر، ولذلك جئت بالفعل البسيط.

٧٧ - ٧٨ "تصب الماء البارد على غضبك" الترجمة الحرفية هنا تقبلها الأذن العربية وتظهر طرافة التعبير.

٧٩ - ٨٠ "مأدبة فى منزل ريفى" : كانت هذه المآدب شائعة فى أيام شيكسبير ويساعد ذكرها على الإيحاء بجو البلدة التى تشهد أحداث المسرحية.

٨١- "وهكذا نجد الفريسة !" الأصل هو (Cried game;) وهو تعبير غامض لم يفلح أى الشراح فى الإتيان بإيضاح قاطع له، والتفسير الذى جئت به يعتمد على شرح جون دوفر ويلسون وأوليوفر وهيبارد، ويورده كريك وملكيبورى دون قطع فى صحته، ويقول كرين إنه قد يعنى أننا "وجدنا الفريسة"، ويقول ملكيبورى إن ذكر 'الفريسة' (فالتعبير كما يقول ويلسون من مصطلح الصيد باللغة الدارجة) يتضمن السخرية من كايوس ما دام الأخير يتصور أن آن يبدج هى الفريسة، وصاحب الفندق يقصد أن كايوس هو 'الفريسة' (أى ضحية الخداع) فى الواقع. ويقول أوليوفر إن جون دنيس (المشار إليه فى المقدمة) حذف التعبير من 'إعداده' للمسرحية فى عام ١٧٠٢، ربما لأن الناس لم تعد تدرك معناه.

٨٥- "خصماً لك" (thy adversary) : هذه فكاهة مقصودة من صاحب الفندق الذى يثق فى أن ضعف كايوس فى اللغة الإنجليزية سيجعله يتصور أن المقصود هو العكس أى 'المدافع عن قضيتك' (your advocate) لدى آن يبدج.

حواشى الفصل الثالث

المشهد الأول

بتغيير المنظر هنا إلى الجانب الآخر من بلدة وندسور، "إلى فروجمور من خلال المدينة" (٦٨/٣/٢) و"من خلال الحقول إلى فروجمور" (٧٨/٣/٢) وهى المسافة التى يقطعها ييدج وصحبه فى أثناء الوقت الذى يقضيه إيفانز فى الحديث مع سيمبل فى هذا المشهد (١-٣٤). ويشير النقاد المحدثون، استناداً إلى ما يقوله شالو فى ٣٧ و ٤١ من هذا المشهد، إلى أن إيفانز يحمل الكتاب المقدس فى إحدى يديه وسيقاً فى اليد الأخرى، وأن سيمبل يحمل سترة إيفانز (السطر ٣٣).

٦- "وندسور العتيقة" (old windsor) قرية جنوب فروجمور تبعد عن وندسور الجديدة بنحو ثلاثة كيلومترات. وقد اخترت الصفة قياساً على 'مصر العتيقة' و'مصر الجديدة'.

١١- "فليبارك المسيح روحى" (Jeshu bless my soul) هذه هى الصيغة التى تأخذ بها طبعة ريفرسايد (Riverside) من تحرير ج. بليكمور إيفانز (Blakemore Evans)، الطبعة الثانية (بوسطن ١٩٩٧) ويوردها ملكيورى (فى آردن ٢٠٠٠) ويقول كريك (أوكسفورد ١٩٩٠) إنها لم ترد إلا فى الكوارتو، ويقول كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) إنها جذابة، ويدافع ملكيورى عن هذه القراءة (بدلاً من حذف اسم المسيح تماماً) قائلاً إن إيفانز لشدة انفعاله واضطرابه ينسى أن ذكر اسم المسيح يجافى اللياقة وعفة اللسان. والواقع الذى نراه على المسرح أن إيفانز مضطرب وقلق (خوفاً؟) من ملاقاته الفرنسى فى المبارزة المشار إليها، وهو رجل دين وليس من المستغرب أن يطلب الغوث من المسيح حالما يشعر أنه يحتاجه.

١٦ - ٢٥ إحساس إيفانز بأنه يكاد ييكنى قرناً (٢١) يجعله ينشد تنويعات مختلطة على الأغنية الشهيرة التى كتبها مارلو معاصر شيكسبير، وتقول فقراتها الثلاث الأولى:

تعالى لنحيا معاً فى ظلال الوداد
فنقطف زهر المسرات فى كل واد
وتحت الخميل ووسط الحقول وفوق التلال
ومن شجر الغاب أو فوق شُم الجبال

سنجلسُ من فوق صخرٍ بديعٍ
لنشهدَ كيف يسوقُ الرعاةُ القطيعُ
وعند جداولٍ رقراقَةٍ ذاتِ شلالاتٍ
وينشدها الطيرُ أنغامَهُ المرسلاتُ

سنزرعُ أحواضَ ورْدٍ لنا في الربيعِ
ونَجْنِي مِنَ الزَّهْرِ أَلْفًا شذاها يَضُوعُ
وأهديكَ قُبْعَةً من زهورٍ وثوبًا بهيًّا
أُطَرِّزُهُ بحِـواشٍ من الآسِ طَلَقِ المُحْيَا

وانظر كيف يخلط إيفانز في غنائه بين الفقرات، فتختلط الجداول الرقراقَة في أغنية مارلو لديه بأنهار بابل (٢٣) في المزمور ١٣٧ وهو مزمور حزين ومطلعه "على ضفاف أنهار بابل جلسنا، ويكينا عندما تذكرنا أورشليم" (الآية الأولى). وانظر كيف يُفسدُ معنى مارلو حين يغير "شذاها يَضُوعُ" (أي يفوح عطرها) إلى "شذاها يضيع" (٢٤)!

٢٦- سيمبل يلوح كايوس قادمًا من مسافة بعيدة.

٢٩- في طبعة فوليو يستبدل شيكسبير "السماء" بلفظ الجلالة في إطار تحاشي الإتيان بلفظ الجلالة على المسرح، حسبما أمر الملك.

٣٢- يقول كرين في طبعة نيوكيمبريدج إن إيفانز يريد أن يرتدى سترته (بعد أن نزعها استعدادًا للمبارزة) حين يرى أن الباقيين يرتدون ملابسهم الكاملة، ولكنه يصعب عليه ذلك بسبب السيف المسلول في يده.

٣٦ - ٣٧ هذه العبارة تستند إلى مثل شائع، وقد أضفت الإرشاد المسرحي استنادًا إلى شرح الشراح المحدثين جميعًا، وإن كانت طبعة كيمبريدج الأولى (١٩٢١) تقول إنه ينظر في كتاب يتضمن أغنية مارلو، وهو ما تستبعده الطبقات الحديثة، خصوصًا بسبب النص الصريح أو شبه الصريح على ذلك في ٤١، على نحو ما أشرح في الحاشية التالية.

٤١- "أتجمع بين السيف والكتاب المقدس" الأصل (the sword and the word) والمقصود بتعبير

‘الكلمة’ هو ‘كلمة الله’ أى الكتاب المقدس، كما يتبين ذلك من ورود التعبير نفسه، وبهذا المعنى فى هنرى الرابع ٢ حين يقول لانكاستر (Lancaster) لرئيس أساقفة يورك إنه من الأفضل أن يشاهده المصلون فى الكنيسة ويسمعوه وهو “يشرح النص المقدس” من أن يشاهدوه “الآن” وهو يرتدى الدرع “فيحول الكلمة إلى سيف والحياة إلى موت” (٤/٢/٤ - ١٠) (الطبعة نفسها). ‘فالكلمة’ تعود صراحةً إلى “النص المقدس”.

٥٥- العبارة نموذج للغة التى يستخدمها إيفانز فهو لا يقول “من هذا الرجل؟” بل “ما هذا الرجل؟” أى يستبدل (what) بحرف (who).

٨٥- ٥٩ “طبيخ عدس” التعبير من الكتاب المقدس حيث يسبع عيسو (Esau) امتيازات بكوريته ليعقوب بوجبة كانت “خبزاً وطبيخ عدس” (سفر التكوين ٢٥/٣٣ - ٣٤). والمعنى هو ‘شئ تافه’.

٦١- “أبقراط” (Hippocrates) وكان طبيباً يونانياً ذائع الصيت عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد وإليه تنسب القواعد التى تحكم مهنة الطب. وجالينوس سبقت الإشارة إليه فى الحاشية على السطر (٢/٣/٢٥).

٧٥- “كلب حقير وقرود سخيف” (Jack-dog, John ape) تلاعبٌ على الصفات المستخدمة من قبل (وانظر شرح Jack فى الحاشية على ١/٤/٥٤) فى ١/٤/١٠٢ و ٢/٣/٧٦ والشتائم التى أطلقها من قبل ضد إيفانز (انظر الحاشيتين على ١/٤/١٠٩ و ٢/٣/٥٧).

٨٠- ١ إيفانز يكرر ما قاله فى السطر ١٤ أعلاه.

٨١- “يا للشيطان!” (*Diab!e*) وهى فرنسية، وكانت فى نص الكوارتو “يا يسوع!”.

٨٢ - ٨٣ انظر ١/٤/١٠٩ - ١١٠، فقد سبق أن صاحب الفندق حدد لكل منهما مكاناً يختلف عن الآخر.

٨٦- “الويلزى والفرنسى”: لا شك فى المعنى الذى يقصده صاحب الفندق، ولكنه يتظاهر بالإحاطة بأطراف العلم كله فيشير إلى ويلز وفرنسا باسميهما القديمين فى ظنه، وهما (Gallia) و(Gaul). ولكن الواقع أن كلا الاسمين يعنيان فرنسا. وشيكسير يستخدم كلمة (Gallia) فى الإشارة إلى فرنسا مرات كثيرة فى مسرحيات كثيرة. ويبدو أن صاحب الفندق يخلط بين (Gallia) و(Galles) وهى الاسم الفرنسى والإيطالى لويلز، ويخصص (Gaul) للإشارة إلى فرنسا، أو ربما يعتبرها صورة

من الاسم المستعار لويلز وهو (Gawlia) (كريك - ١٩٩٧). ويقول ملكيوري إن هجاء الكلمتين في طبعة الكوارتو له دلالة فهما (gawle) و (gawlia).

٩١- "مكيافيلي" المقصود القدرة على حوك الأحيال السياسية الدقيقة، نسبة إلى نيكولو مكيافيلي (Niccolò Machiavelli) مؤلف كتاب الأمير الذي نشر أولاً عام ١٥٣٢ ثم في لندن بالإيطالية عام ١٥٩٤ وذاعت شهرته في إنجلترا في عصر الملكة إليزابيث للدلالة على ما ذكرت.

٩٣ - ٩٤ "يقدم لي الأمثال وينهاني عما يفضب الله" في الأصل:

(He gives me the proverbs and the no-verbs)

ويشرح كرين التعبير قائلاً إنه يعني أن القس يقدم له الحكم ويحدد له المحاذير، (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) ويوافقه ملكيوري (آردن ٢٠٠٠)، ولكن هيارد (بنجوين ١٩٧٣) يقول إن (no-verbs) تعني الكلمات التي لا وجود لها في اللغة الإنجليزية، ويوافقه كريك (أوكسفورد ١٩٩٠)، ولكن بريارا مواط وپول ورستين يأتیان بهذا المعنى وذاك (فولجر ٢٠٠٤). وبعد قراءة ما كتبه النقاد عن المسرحية رجحت التفسير الذي ترجمت التعبير على أساسه.

٩٧- ٩٨ "وخرج سليماً معافى" في الأصل (your skins are whole) والتعبير الانجليزي مبني على مثل سائر يقول "أنعم بالرقاد سليماً معافى" والترجمة الحرفية تفسد المعنى، ومن السخف ترجمة "البشرة الكاملة أو السليمة".

١٠١- "أشهد الله" في الأصل (Afore God) وهو من طبعة الكوارتو، وحل محله في طبعة الفوليو "ثق في قولي" أو "صدقني" (Trust me) وكل الطبعات تأخذ بالقراءة الأخيرة إلا طبعتا آردن (٢٠٠٠) وفولجر (٢٠٠٤). وأنا ملتزم بأولى هاتين.

١١٠- "قسماً" في الأصل (By gar) وقد أوضحت فيما سبق تحايلي في ترجمة هذه الصورة المعدلة من القسم بالله ابتغاء تحاشي الإتيان بلفظ الجلالة.

١١١- "وأقسم" في الأصل أيضاً (By gar): انظر الحاشية السابقة.

١١٢- "رأسه" في الأصل (noddle) وهو لفظ عامي يطلق على الرأس، ويأتي به إيفانز، كعادته، في صيغة الجمع (دون مبرر سوى تمثيل لهجة أهل ويلز).

المشهد الثاني

هذا مشهد انتقالي يتلو المشاهد السابقة مباشرة والهدف منه تجميع معظم شخصيات المسرحية في لب وندسور تمهيداً للمشهد الرئيسى، مشهد سلة الغسيل . وطبعة الكوارتو تحذف اللقاء بين زوجة بيدج فورد (١ - ٢٦ هنا) بل يبدأ فورد المشهد وحده قائلاً:

تَقْتَرِبُ حَثِيثًا سَاعَةً مَقْدِمِهِ لِلْمَنْزَلِ عِنْدِي

إِنْ لَمْ تَتَوَخَى الْحَيْطَةَ يَا رَوْجَتَنَا

فَالْأَرْجَحُ أَنِّي أَفْضَحُ تَذْيِيرَكَ

وَالْآنَ سَأَذْرِكُ ضَيْفَى الْقَادِمَ لِتَتَأَوَّلَ بَعْضَ غَدَاءٍ

وَأَبْكُرُ كَيْ أَدْعُو كُلَّ الْأَصْحَابِ لَكِي يَأْتُوا أَيْضًا.

(من نسخة الكوارتو المصورة في أردن ٢٠٠٠، ص ٣٠٩)

ويتلو ذلك على الفور لقاءه بالصحبة عند ٤٥ في هذا المشهد، أى إن شيكسبير يضغط كل هذا في خمسة أسطر، والتحول من الثر في نسخة القوليو الكاملة إلى النظم في نسخة الكوارتو المختصرة يساعد ولا شك في تكثيف الحدث ولكنه يسلب المسرحية ذلك التحليل المشثور البديع لمشاعر فورد الغيور الذى يعود إلى منزله لمواجهة 'عشيق' زوجته.

١٤- "لتزوجتما أنتما الاثنتين" أى من بعضكما البعض، وانظر كيف تظهر زوجة بيدج لماحيثها فى الرد عليه فى السطر التالى.

١٦- "دوارة الريح" : يقصد فورد الإشارة إلى حجم الغلام الضئيل.

١٧- يتضمن هذا السطر ورود كلمة من كلمات 'المحشو' ، وهى تحذف فى الترجمة، وأقصد التعبير الذى شاع الآن وهو (the dickens) والكلمة تحريف، فيما يبدو، للشيطان (devil) ولم ترد عند كاتب آخر قبل شيكسبير. وزوجة بيدج تتظاهر الآن بعدم تذكر اسم فولسطاق، ويقول كريك إن فى هذا إشارة إلى تغيير اسم فولسطاق (لأسباب رقاية) من اسمه القديم فى هنرى الرابع ١ وهو 'أولد كاسل' (Oldcastle). ومن الطريف أن فلولين (Fluellen) الويلزى يقول أيضاً فى هنرى الخامس إنه لا يذكر اسم فولسطاق (٤/٧/٤٥ - ٥٠).

- ٣١- "إنه (بتقاضيه) يزيد من . . ." أضفت الكلمة التى وضعتها بين قوسين لإيضاح المعنى المقصود.
- ٣٥- "زوجتان. . الخائتان" الأصل (our revolter wives) أى من تمردتا على يمين العفة التى تحلفه العروس عند عقد القران.
- ٣٩- "أكتيون" انظر الحاشية على ١٠٧/١/٢ والمقدمة.
- ٤٠- "أعلنت الساعة" قد تكون دقائق الساعة عشر دقائق أو إحدى عشرة دقيقة.
- ٥١- سبق أن شالو وسلندر ليسا من أهل وندسور وأنهما لم يحضرا إلا لخطبة أن يبدج.
- ٦٠- "يتوثب حماساً" فى الأصل (capers) يقول أوليفر إن الكلمة التى تعنى خفة الوثوب فى الرقص دليل على الحيوية وروح الشباب الدافق، ويشرح ملكيورى أن المقصود هو الحماس، وهو ما يؤكد السياق.
- ٦٢- "يتخير أفضل الألفاظ فى حديثه" هذا تفسير للصورة غير المألوفة (he speaks holiday) وقد سبق لى تفسير (holiday) بلفظين هما 'الزاهية اللاهية' فى ١/١/٢، ولكن المعنى هنا يختلف بعض الشيء ويلمح إلى ما نعرفه عن ارتداء أفخر ملابس المرء فى يوم العطلة، وما زلنا للآن نقول إن فلاناً يرتدى أفضل ملابس يوم الأحد (his sunday best) وعلى هذا فسرت التعبير، ويقول ملكيورى إن التعبير يعنى أنه 'يستخدم لغة لمالحة تناسب أفضل فترة فى العمر'، ولكننى فضلت شرح هيارد الذى يورد معنى قريباً مما اخترته، ويوافقه كثيرون.
- ٦٢- "ويفوح منه أريج الربيع" الأصل يتضمن تعبيراً عجيباً هو (He smells April and May) ويقول أوليفر إن التعبير يعنى أنه 'يتمتع بنضرة الربيع كلها'، ويقتطف ملكيورى هذا الشرح، ولا يتعرض الآخرون للتعبير كما لو كان أوضح من أن يُشرح، وقد نقلت صورة الأريج الأساسية.
- ٦٣- ٦٤ "فالغوز برعم فى صدره لابد أن يتفتح" الأصل مثار خلاف وهو:
- ('tis in his buttons he will carry't)
- وقد أخذت بتفسير أوليفر القائم على أدلة واستشهادات كثيرة (٢٣ سطراً). وباختصار فإن كلمة (buttons) مرادفة لتعبير (May-blossoms) أى براعم الربيع، وقد شجعتنى على الأخذ بهذا المعنى كريك (أو كسفورد ١٩٩٧) وموافقة الآخرين الضمنية، والصورة السابقة (٦٢).
- ٦٥- "الأمير المنقلت العيار ورفيقه بويتز" انظر حواشى الشخصيات والمقدمة.

٦٧- ٦٨ "رتق الفتق في ثروته بأصبع مالي" الأصل هو:

(knit a knot in his fortunes with the finger of my substance)

لم يشرح هذه الصورة الغريبة إلا كريك الذي يقول إنها مأخوذة من عادة قديمة وهي استعانة الذين يعقدون العقد المحكمة بشخص آخر يضع أصبعه على العقدة أثناء إحكام عقدها، وهذا 'الأصل' مجهول ولا يدركه المشاهد أو القارئ، ولكن المقصود هو أن يبدج لن يسمح لفتون أن يصلح حاله مستعيناً بشروة يبدج، وهذا هو ما يفهمه السامع أو القارئ، وقد أتيت أنا بصورة مماثلة، على غرابتها، من رتق الفتق في الثوب أو ترقيع الخرق برقعة من مال شخص آخر! وهذه الصورة، على اختلافها، تنقل المعنى المقصود الذي أورده كل من سبق كريك من الشراح.

٧٣- "أحد عجائب المخلوقات" الأصل (a monster) وهذا هو التفسير بإجماع الشراح.

٧٦- "نتمتع بالمزيد بالحرية": أي بعد التصالح بين كايوس وإيفانز. ولذلك يقول الشراح إنهما يجب أن يتهاكما دون أن يسمعهما كايوس.

٧٩- "النيذ الإسباني" في الأصل (canary) أي من جزر كناريا الإسبانية.

٨٠- ٨١ "سأشرب معه... يرقص عليها" في الأصل تورية في (pipe-wine) حيث تعني (pipe) صنوبر الدن، والمزمار، فأتيت بالمعنيين لأن العبارة التالية لا يتضح معناها إلا بأحد هذين المعنيين. ويؤكد هذا المعنى أن من معاني (canary) رقصة إسبانية تتميز بخفة الحركة.

المشهد الثالث

٢- "سلة الغسيل" (buck-basket) ومعناها الحرفي سلة الملابس المتسخة. وكانت كلمة (buck) تعني نقع الملابس في الماء أو غسلها تمهيداً لتبيضها (1 OED Buck v. 2). ثم تغير المعنى فأصبحت الكلمة تشير إلى الملابس التي تنظر الغسيل أو التبيض (3 OED Buck sb.) ولا يعتد إلا بمعناها الجديد.

٩- "غرفة إعداد الخمر" (brew-house) كانت شبه كوخ خارجي مخصص لتخمير الشراب.

١١- "داتشيت" يشار إلى المكان بصورتين في المسرحية هما (Datchet Mead) و (Datchet Lane) تعني الأولى مرج داتشيت والثانية حارة داتشيت، وقد حذفت 'المرج' و'الحارة' لأن المقصود هو المنطقة المجاورة لنهر التيمز، حتى لا يختلط الأمر على القارئ.

٢٠- "يا صقري الصغير" التزمت الحرفية هنا لإظهار التلوين في الأسلوب والأصل (eyas-musket) وفي هاملت يقول روزنكراتس "فرقة من الأطفال - عش من صغار الصقور" (2/2/2337-2338).

٢٤- "الأراجوز الصغير" الأصل (Little Jack-a-Lent) وهو المقصود وانظر الحاشية على ١٢٦/٥/٥.

٣٣-٣٢ "الكلمة المتفق عليها" الأصل (cue) وهي مصطلح مسرحي يعنى الكلمة التى يبدأ عندها شخص كلامه أثناء الحوار.

٣٥- "مَنْ شَحْمُهُ وَرَمَّ" (this unwholesome humidity) المقصود وصف سمنة فولسطاف بأنها دهن طرى يدل على المرض، لا عضلات صلبة تدل على الصحة، وزوجة فورد تصف الطراوة بمصدر "البلل"، ولكن "البلل" و"الماء" بالعربية كلمتان تفيدان الصحة والخير، وقد أرغمني اختلاف الدلالة الثقافية على تجنبهما والإتيان بالمقابل من بيت المتنبي الشهير، فهذا هو المقابل الثقافى الذى ينقل الدلالة بصورة ثقافية 'مقابلة'.

٣٦- "القرع الضخم المائع": الأصل هو (gross watery pumpkin) والمقصود (pumpkin) وكلمة زوجة فورد هجاء بديل له رنين فكاهى، وأما 'المائع' فاسم فاعل فى موقع الصفة من الفعل ماع يميع أى ذاب وسال، وأصله من الماء بالإبدال، والموائع هى (fluids) أى كل ما ذاب وسال، ولذلك نوازيها بالسوائل، ويشق من الفعل صفة حميدة وهى 'الميوعة' (نظراً لدلالة الماء الثقافية بالعربية) وصفة 'الميوعة' الحديثة وهى صفة ذميمة، فتجنبت الصفة الحميدة وأتيت بالذميمة. وهكذا حققت مقصد شيكسبير.

٣٦-٣٧ "الحمام والغربان" (turtles and jays) وقد سبق لى شرح الكلمة الأولى حيث ترجمتها باليمام فى ٧١/١/٢ وشرحتها فى الحاشية، وأما الثانية فتعنى علمياً طائراً آخر هو "أبوزريق" بسبب زرقة أو خضرة فى جناحيه، ونسميه بالعامية "الغراب الأخضر"، ومنه نوع يزور مصر فى الخريف هو roller (الاسم العلمى coracias) والواضح من هذا الاسم العلمى صلته بالغربان، ولذلك أطلقت عليه الاسم المشهور به، وشجعتنى على هذا ورود التمييز بين الحمام والغربان فى روميو وجوليت ٤٧/٥/١ - ٤٨ فى الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٣) وكانت تلك الغربان مشهورة بانحلالها الخلقى على عكس الحمام التى تتمتع بالوفاء والإخلاص.

٣٩- "ترانى قد حظيت بك يا درتى السماوية؟" فولسطاف يقتبس مطلع الأنشودة الثانية من مجموعة الأناشيد التى تشكل قصيدة أستروفيل وستلا (Astrophil and Stella) للشاعر السير فيليب سيدنى (Sidney) بعد تعديله بإضافة "بك يا" إلى كلمات المطلع وهو:

Have I caught my heavenly jewel

Teaching sleep more fair to be?

Now will teach her that she
When she wakes, is too too cruel.

(II. 1 - 4)

فَهَلْ حَظَّيْتُ الْآنَ مَا هُنَا بِدُرَّتِي السَّمَاءِيَّةُ؟
تِلْكَ الَّتِي تُعَلِّمُ النَّعَاسَ كَيْفَ يَزْدَانُ وَيَحْلُو؟
وَالْآنَ سَوْفَ أَبْلِغُ الْفَتَاةَ حِينَ تَصْحُو
بَأَنَّهَا تَزِيدُ مِنْ بِعَادِهَا صَحْوًا وَتَقْسُو!

وبقية الأنشودة تصف كيف يختلس العاشق قبلة من حبيته النائمة. ومعنى 'الدرة السماوية' هو 'النجم'، وهو ما تعنيه كلمة 'ستلا' (stella) عند سيدنى.

٤٦ - 'الليدى' هو اللقب الرسمي لزوجة اللورد. ويبدو أن فولسطف كان يكثر من ذكر ذلك للخاصة والعامّة، فالسيدة كويكلى، عندما كانت صاحبة فندق فى هنرى الرابع ٢، تذكر فولسطف بأنه وعدها بالزواج حتى تصبح 'ليدى فولسطف'. أى حرم اللورد (أو السير) فولسطف! (٩٢-٩١ / ١ / ٣) وفى ما يقوله فولسطف تفخيم للمكانة الاجتماعية التى يشغلها.

٥٠ - "قبعة السفينة" (the ship-tire) كانت نوعاً من القبعات 'الموضّة' على شكل سفينة.

٥١ - "قبعة الشراع" (tire-valiant) لم أجد هذا التعبير فى معجم أوكسفورد الكبير، ويقول الشراح إنه لم يستعمل فى غير هذا الموضع، ويجمعون على أنه قبعة من شكل غريب، ولكن أوليفر يقول إن الإتيان بكلمة (valiant) التى توازى (gallant) (أى شهيم) قد تشير إلى ما يسمى (top-gallant) وهى الراية التى ترفرف فوق الشراع الرئيسى للسفينة، ولما لم أجد سوى هذا التفسير، خصوصاً بسبب الإشارة إلى السفينة فى السطر السابق، أتيت بهذه الترجمة.

٥١ - "قبعات البندقية" كانت البندقية أى فينيسيا تعتبر فى زمن شيكسبير مركز الموضّة مثل باريس اليوم.

٥٢ - عرّيت كلمة 'إشارب' الفرنسية الأصل لشيوعها على الألسنة العربية.

٥٥ - "أقسم" (فى نسخة الكوارتو: أقسم بالله) وتحذف الكلمة طبعاً القوليو، وكذلك يفعل أوليفر، وكرين، ولكن ملكيورى وكريك يستبقيان القسم، فخففت الصياغة بحذف لفظ الجلالة والإبقاء على الفعل، على نحو ما أفعل فى الحالات الخلفية.*

٥٦ - ٥٧ أسلوب فولسطاق مصطنع متكلف، وحاولت نقل مذاقه بالعربية، شارحاً ما لا يوجد له مقابل في ثقافتنا.

٥٧- "الإزار الذي يزينه ظهر مقوس" صياغة عربية شارحة للأصل الذي يتضمن ما لا يشتهر في الثقافة العربية، وهو (semi-circled farthingale) أي 'جونلة' أو 'جينة' (إزار) به حلقة معدنية ترفعه حول الأرداف، وقد تكون حلقة كاملة، أو نصف حلقة كما هي الحال هنا، ومصدر الطرافة إصرار فولسطاق على الإشارة إلى الملابس ذات المظهر الخلاب.

٥٨- يقصد بالخط ما نعنيه 'بالسعد' (Fortune) وهو ما يفسره فولسطاق بالغنى المرتبط بالجاء في الطبقة 'الراقية'، وبذلك يتناقض مع قيم الطبقة المتوسطة التي تنتمي إليها زوجة فورد. إذ يقول لها إن الطبيعة قد حبتها جمالاً فاقماً يخفى عن العيون لأنها لم يسعها الخط أو القدر بالانتماء إلى الطبقة الراقية.

٦٤- "براعم البلاط الذين يُفأفئون" الأصل (lispng hawthorn buds) والكناية واضحة.

٦٥- "دكاكين العطارة" (Bucklersbury) وكان 'بُكلرزبري' اسم الشارع الذي تباع فيه النباتات العطرية، فجنّت بالمقصود.

٦٦- "في الصيف" في الأصل (simple-time) أي وقت نضج النباتات العطرية وهو 'عز الصيف'، وقد تعني الكلمة 'الأعشاب الطبية' على نحو ما أشار إليها الدكتور كايوس في ٥٩/٤/١.

٧١- "سور السجن" (counter gate) كان ذلك اسماً لسجن في منطقة غاصة بالروائح الكريهة.

٨٢- "الستارة" (arras) كانت تلك تشبه ما نسميه 'الپاراشان' ولكنها مصنوعة من القماش السميك وتجاور الحائط ولا يفصلها عنه سوى متر أو متر ونصف.

١٠٧- "صديق" كناية عن "عشيق".

١١٤- "آلف جنيه" مبالغة شائعة في شيكسبير.

١٢١- "إرسالها إلى المغسلة" (going to bucking) انظر الحاشية على السطر ٢ عاليه.

١٢٢- "وقت تبيض الملاءات" الأصل (whiting time) وأضفت الملاءات لإيضاح المعنى.

١٣٥- "النبت" (cowl-staff) كان ذلك عموداً خشبياً يمر بين أذني الحوض أو البرميل أو السلة حتى يحملها رجلان على اكتافهما، ولم أجد كلمة أقدر من النبت على نقل المعنى.

١٤٤-١٤٥ يتلاعب فورد بمعنى (buck) أى الظبي الذكر، رمز الديوث بسبب قرنيه، ويمزجه بمعنى الكلمة السابق أى 'الغسيل'، فأتيت بالمعنيين لتوضيح التورية.

١٤٦- "موسم التلاقح" (of the season) وهو الوقت الذى يبلغ طول القرنين أقصى مداه (كريك) ولا يشير إلا هيارد وأولييفر إلى المعنى الواضح الآخر وهو 'الجماع' (وكلاهما فى عام ١٩٧٣).

١٥٠- "أهرب الآن لو استطعت" الأصل فى آردن (٢٠٠٠) (so, now escape!) وهو بهذا يقبل تصحيح المحرر ديلي (Daly) الذى نشر طبعة الكوارتو لأول مرة عام ١٨٨٦، ويتفق مع رأى هيارد (١٩٧٣) وكريك (١٩٩٠) وكرين (١٩٩٧) ولا يختلف فى 'قراءة' الكلمة فيقرؤها (uncape) إلا أوليفر (١٩٧٣) وتجاريه الطبعتان الأمريكيتان سيجنر وفولجر، وقد اقتنعت بشرح هيارد فواصلت التزامى بطبعة آردن (٢٠٠٠).

١٥٦- "أقسم" : تورد طبعة آردن ٢٠٠٠ القسم المحذوف من طبعة الفوليو، وهو "أقسم بالمسيح" فى طبعة الكوارتو، وقد اكتفيت هنا بالفعل كحل وسط. انظر الحاشية على ٥٥ أعلاه.

١٦٥- "حين تساهل زوجك عما فى السلة" أخذت هنا بتصحيح هارنيس (Harness) عام ١٨٢٥ للخطأ الذى وقع فيه جامع الحروف فى المطبعة حين قرأ (who) بدلاً من (what) وبهذا أخذ كريك فى طبعة أوكسفورد وحده ولم يأخذ به غيره من المحررين، لكنه على حق فإن فورد لم يسأل 'عَمَّنْ' فى السلة وكل ما قاله هو "ما هذا؟ إلى أين تحملان سلة الغسيل؟" (١٤٠ أعلاه). وعندما يروى فولسطاف لفورد (المتخفى فى زى بروك) ما حدث له فى السلة يقول إن الخادمين قابلا سيدهما لدى الباب "فسألها مرة أو مرتين عما يحملان فى السلة" (٣/٥/٩٤ - ٩٥) ولم يقل "عمن" يحملانه فى السلة، وأنى لفورد أن يحس أن فى السلة رجلاً؟ بل وأنى لزوجته سيدج أن تعرف مدى خوفه واضطرابه؟

١٦٦- أوضحت الصورة لفائدة قارئ العربية.

١٧٦- "فالذى فى قلبه مرض مثله" الأصل هو (His dissolute disease).

١٧٧- "الحمقاء ذات الجسد القليلد (that foolish carrion)، والمقصود السخرية الفكهة لا السباب.

١٨١- "غداً فى الثامنة صباحاً" عندما تحمل كويكلى الرسالة إلى فولسطاف (الذى كان يعاني من عواقب إلقائه فى النهر) فى وقت مبكر من صباح اليوم التالى تقول له إن الموعد بين الثامنة والتاسعة

(٤٣/٥/٣) وبعد ذلك بقليل يقول له فورد "لقد جاوزنا الثامنة" (١٢٤). ويختلف تنظيم المواعيد كل الاختلاف فى نسخة الكوارتو.

١٨٨ - ١٩١ هذا الحوار بين فورد وزوجته يقوم على السخرية، إذ لا يزال فورد غير مقتنع ببراءة زوجته.
١٩٥ - "أقسم": انظر الحاشية على ١٥٦ أعلاه.

١٩٦ - يقول شاهين (Shaheen) فى كتابه عن الإشارات إلى الكتاب المقدس فى كومبديات شيكسبير (١٩٩٤) إن إيفانز هنا يقتبس كلمات من 'صلاة الرب' (من إنجيل لوقا "اغفر لنا خطايانا" ٤/١١، ومن رسالة بطرس الثانية "يحفظ الأشرار محبوسين ليحكم عليهم بالعقاب فى يوم الدينونة" ٩/٢) ويقول كريك إن إيفانز، كالعادة، لا يكثر للمنطق، فالمنطق يقضى بأن يقول "والا لا غفر الله ذنوبى يوم الحساب"، ويؤكد ملكيورى أن هذا هو المقصود، ولكننى ترجمت العبارة كما وردت.

١٩٩ - "روح شريرة" فى الأصل (spirit) فقط وأضفتُ الصفة لتوضيح المقصود.

٢٠١ - "المرض" الأصل (distemper) والمقصود "مرض الغيرة".

٢٠٢ - "هذه علتى" فى الأصل ('Tis my fault) والمقصود الضعف أو المرض.

٢١٢ - تنص طبعة كيمبريدج الأولى على خروج الزوجتين هنا، ولكن الطبعات الحديثة لا تنص على ذلك.

٢١٩ - يسىء إيفانز استعمال المصطلح اللغوى "كن واحداً من جماعة" أى عضواً أو فرداً من أفرادها، وهو ما يوقع كايوس فى المزيد من اللبس، فى ٢٢٠.

٢٢٠ - أسلوب نطق كايوس للإنجليزية بلهجة فرنسية يأتى بفكاهة لفظية من المحال أن تترجم، فكلمة الثالث (third) ينطقها (tird) وهو نفس نطق كلمة (turd) أى الروث أو الأبله.

٢٢٢-٢٢٣ الحوار هنا بين إيفانز وكايوس يلمح دون إفصاح عن أحبولة سرقة الخيول فيما بعد، وقد فصلتُ الحديث عنها فى المقدمة.

المشهد الرابع

التحول إلى النظم فى هذا المشهد مرتبط بكونه مشهداً غرامياً، وإن كان النظم لا يرقى فيه إلى مستوى شعر شيكسبير المألوف فى مسرحياته الكبرى، والإشارات إلى رفعة نسب فتون وإسرافه وما إلى ذلك سبق تحليلها فى الحواشى والمقدمة.

- ١٢- "رى" (God) هذه الكلمة من طبعة الكوارتو، وتحمل 'السماء' محلها فى طبعة الفوليو.
- ١٦- "العملات الذهبية" (Stamps in gold) وتسمى هذه التسمية لطبع صورة الملك عليها.
- ٢١- الواضح أن النصف الثانى من السطر تقوله آن بعد أن ترى الآخرين قادمين.
- ٢٤- "أقسم" فى الأصل ('Slid) وأصله (by God's eyelid) وحذفه لأسباب واضحة.
- ٢٧- لاحظ ما تفصح عنه كلمات سلندر من بلاهة.
- ٣٤- هذه هى المرة الوحيدة التى يُشار فيها صراحةً إلى مقدار دخل سلندر.
- ٣٦- "كان لك والد!" : كان هذا التعبير يقصد به التشجيع على الزواج، أى "فلتكن والدًا مثلما كان لك والد"، ولكن سلندر لا يفهم السقود ويكرر العبارة فيضحك الجمهور، ومثل هذا كثير فى المسرح المعاصر، وأذكر مسرحية شاهدتها فى لندن يقول فيها ممثل يلعب دور هندي غير مُلمٍّ بمصطلح الإنجليزية "لقد خسرنا" فيقول له ممثل إنجليزى (you can say that again) أى "بكل تأكيد" ولكن الهندي يسئ الفهم فيقول (All right, we have lost). وفى فيلم بريطاني يقول ممثل لزميل 'أبله' (Mum's the word) أى تكتم الموضوع (أو لاتنسى بنت شقة) فيقول الأبله (All right, Mum!) وغير هذا كثير. وللمترجم فى هذه الحالة إما أن يأتى بالمقابل 'الثقافى' أو أن يتجاهل الفكاهة، وهو ما فعلته.
- ٤٤- "أى امرأة فى جلوسترشير" أى فى المقاطعة التى يستمى إليها ، فكانما ينفى عن نفسه التحيز لبنات مقاطعته!
- ٤٥- "بنات السادة المحترمين" (like a gentlewoman) أى 'بنات العائلات' أو ذوات الحسب والنسب.
- ٤٦- "بهما يكن" الأصل يتضمن مصطلحًا هذا معناه وهو (come cut and long-tail) ومعناه الحرفى "سواء كان ذيل الكلب مقطوعًا أو طويلًا"، وهو مصطلح ثقافى يقوم على صورة 'لا تنقل'
- ٤٦- "بموجب حياة السادة الأشراف" الأصل هو (under the degree of a squire) وقد سبق شرح معنى (squire) وأما تفسير (under) فهو الذى يقول به كريك ويوافقه كرين وملكيبورى (ولا يرى الآخرون فيه صعوبة فيلتزمون الصمت).
- ٤٩- التعبير القانونى الاصطلاحي هو (jointure) وهو ما يؤول إلى الزوجة من مال زوجها عند وفاته، وعادة ما يعادل ثلث ثروته، فإذا كان القانون يتيح لها من المال الموروث ما يوفر ثلث دخل سلندر الذى يبلغ ٣٠ جنيه أى مائة جنيه، فإن شالو يقول إن ابن أخيه سوف يكتب باسمها من المال ما يدر دخلًا قدره ١٥٠ جنيهًا، وهو مبلغ لا يستهان به. (كريك ومن بعده المحدثون).

٥١- "أشكرك على أن طمأنتنى": فى الأصل (I thank you for that comfort) يتصور شالو أن رد الأنسة آن بشير بالقبول، ولهذا يدعو ابن أخيه 'لخطبتها بنفسه' .

٥٥- "ماذا تريد أو توصى به؟" الأصل (what is your will) والتورية فى (will) واضحة فأتيت بالمعنيين حتى يكون للحوار معنى، حين يتصور سلندر أن المقصود هو 'الوصية'، وهو معذور، فعمه يتحدث عما سوف يوصى به من مال لزوجته بعد وفاته، أى إن ذهنه مشغول بموضوع الوصية ومن الطبيعى أن يسئ الفهم.

٥٦- "أقسم" فى الأصل (Ods heartlings) وكلمة (heartling) تصغير (heart) أى القلب، وهى صورة مُلَطَّفَةٌ للقسم القديم (God's heart) فحذفت لفظ الجلالة كدأبى فى حالات كثيرة. والحق أننى لم أقرأ مسرحية تكثر فيها الأيمان كثرتها فى هذه الكوميديا.

٦٠ - ٦١ المعنى بالعامية المصرية المعبرة "فى الواقع، يعنى من ناحيتى، أنا موش عايز حاجة منك، وما ليش دعوة ييكى!".

٦٣- "فلتكتب السعادة لصاحب النصيب" الأصل مثل شائع وهو (happy man be his dole) وبالعامية "رينا يسعد صاحب النصيب".

٦٥- "ويا ابنتى آن أحبيه" الأصل (love him, daughter Anne) وأنا أجد فى هذا فكاهة يتجاهلها الشراح.

٧٩ - ٨٠ ترجمت الاستعارة القائمة على المصطلحات الحرية، وهذه المصطلحات تشيع كما يقول النقاد فى كلام العشاق وطالبي الزواج.

٨٥ - ٨٦ الصورة مستقاة من التعذيب الوحشى القديم، إذ كان الشخص يُدْفَنُ حياً حتى رأسه، ثم يُترك حتى يَهْلِكَ جوعاً وعطشاً (وهو العقاب الذى حُكم به على هارون المغربى فى مسرحية تايتوس أندرونيكوس ٥/٣/٧٨-٨٢) أو يرحمه الناس بالأحجار أو ما شابهها، وصورة جذور اللُّقْت (وهى حبات اللف فاللُّقْتُ جذر) يقول النقاد إنها توحى أو تساهم فى تصوير الحياة المتزلية للطبقة المتوسطة التى تصورها المسرحية (انظر المقدمة).

٨٧- يقول الشراح إن عبارة "فليهدأ بالك!" موجهة إلى الأنسة آن. وبعدها تخاطب زوجة بيدج عاشق ابنتها فتون، وأرى فى موقفها الذى يمكن أن يؤيد موقفه إرهاباً بالنهاية حيث تسرع بقبول زواج فتون من ابنتها ولا تواصل اعتراضها عليه.

- ٩٥- اقترح الدكتور جونسون تغيير حرف العطف 'و' في عبارة 'أحمق وطيب' إلى 'أو' ، استناداً إلى المثل السائر "قد يكون المرء أحمق أو طيباً يعالج نفسه" . ولكن المحدثين يخالفون جميعاً .
- ١٠٠- "إن المرأة لتفتح النار وتخوض البحر" هذا تعبير شائع ، ويقول ملكيوري إنه مستقى في نهاية الأمر من المزمور ٦٦ "اجتزنا في النار والماء" (١٢) .

المشهد الخامس

- المشهد هنا فندق الجارتر والوقت الصباح الباكر في اليوم التالي ، ولكن شيكسبير يجعل المشهد يقع في مساء اليوم نفسه .
- ٣- "لترًا" : في الأصل (quart) وهو أكبر قليلاً من اللتر ، ولكنه مكيال مجهول لدينا .
- ٤ - ١٧ انظر تحليل هذا المونولوج الطويل في المقدمة .
- ٦- صورة المخ المدهون بالزبد لم تصبح كناية عن الغباء والحمق إلا في وقت لاحق ، كما يقول هارت في طبعة آردن الأولى (١٩٠٤) .
- ٩- كان عيد رأس السنة الميلادية مناسبة تبادل الهدايا في ذلك العصر .
- ٩- "أقسم بالله" الأصل (sblood) وهي محذوفة من طبعة الفوليو لكنها تستخدم مراراً ، ومن قم فولسلاف نفسه ، في الطبعات الكاملة لمسرحية هنري الرابع ١ (مثلاً في ١/٢/٧٢ ، و ٢/٢/٣٥ ، و ٢/٤/٢٤٤) ، وهي تناسب لغة فولسلاف الحافلة بالصور الشعرية فأبقيت على القسم ولم أحذفه . وأصل القسم هو (By God's or Christ's blood) .
- ٢١- "الكلبي" في الأصل (reins) ويقصد بها الكلبي أو 'صُلْب الرجل' ، وكان الشائع أنها مكنى الشهوة .
- ٣٤- لم أتمكن من نقل التورية في اسم فورد ، الذي يعني 'المخاضة في النهر' فاكفيت بالمعنى الظاهر .
- ٣٨- ^{٣٨} "أسماء إدراك مرماها" تخطئ كويكلي فبدلاً من أن تقول (direction) تأتي بكلمة (erection) وسرعان ما يتلقت الخطأ فولسلاف فيتلاعب باللفظ في رده ، وقد استغللت أنا هذا الخطأ باللعب على كلمة 'إدراك' ، فجعلتها تعني بها تبين أو فهم ، وجعلت معناها في رد فولسلاف 'تحقيق' أو 'الوصول إلى' .

٤٧ - ٤٨ "ضعف" (frailty) صفة يصف فورد كل امرأة بها (٢/١/٢١١) ولكن فولسطاق يصف نفسه هنا بالمثل السائر المقتبس من الكتاب المقدس وهو "الجسد ضعيف" (انجيل متى ٢٦/٤١) وسبق له فى هنرى الرابع ١ أن وصف نفسه بهذا قائلاً "تعرف أن آدم، حتى فى عهد البراءة، قد سقط، فماذا عسى جون فولسطاق أن يفعل فى عهد الإثم؟ انظر تدرك أن جسمى أكبر من أجسام غيرى من الرجال، ولذلك أتسم بضعف أكبر". (٣/٣/١٦٣-١٦٦) (من هنرى الرابع ١، طبعة آردن ٢٠٠٢، من تحرير دافيد سكوط كاستان (Kastan)). ولكن الطريف هنا هو أن فولسطاق يتفاخر بامتيازه فى مقاومة مثل هذا الضعف باعتزاه ارتكاب الآثام!

٥٥- "يا لله!" فى الأصل (By the mass) وهو قَسَمٌ حذفه شيكسبير من طبعة الفوليو، ولكن المقصود هنا هو الدهشة لا القسم، ولذلك أتيت فى الترجمة بما يعبر عن ذلك، ولم أجد حرجاً فيه.

٥٦- "فليحفظك الله" (God save you) من الغريب أن يعتبر هذا الدعاء ماساً بجلال الله، ولذلك حذفه شيكسبير من طبعة الفوليو واستبدل به تعبير "بورك فيك" (Bless you) أى إن التعديل اقتصر على حذف لفظ الجلالة.

٧١- "مرض الغيرة" (distemper) انظر الحاشية على ٣/٣/٢٠١ ويقول ملكيورى إن المرض المقصود هو الجنون.

٨٢- "أى والله" (By the Lord) استبدل شيكسبير بهذا 'نعم' فقط فى طبعة الفوليو.

٨٥- "تجمع من عناصر الرائحة الكريهة ما لا يزكم الأنوف ويؤذيها مثله" الأصل هو:

(the rankest compound of villainous smell that ever offended nostril)

ويسهب الشراح فى إيضاح المقصود وتحليل بناء الجملة الطويلة، فتعمدت أن ألتزم بالحرفية فى النقل إظهاراً لسعة البيان عند فولسطاق وتأكيذاً لما ذكرته فى المقدمة من براعته فى الصوغ.

٩٥- "ولكن القدر الذى كتب عليه أن يكون ديوثاً، كف يده" الأصل

(but fate, ordaining he should be a cuckold, held his hand)

وفولسطاق هنا يشير إلى المثل السائر "لا يصنع ديوثاً إلا قدره". وكتاب الأمثال الذى وضعه ر. و. دينت (R. W. Dent) عام ١٩٨١ وعنوانه "لغة الأمثال عند شيكسبير: فهارس"، ويرجع إليه المحدثون جميعاً، يردُّ هذا المثل إلى عبارة وردت فى رواية كتبها جون جرينج (١٥٥٧-١٦١١)

وصدرت عام ١٥٧٧ بعنوان أفروديت الذهبية، تقول "مثلما يأتي القدر بالديوث، يغنى الوقواق بطبيعته"، وهي العبارة التي يُرجع المهرج صداها في مسرحية العبرة بالخواتيم حين ينشد:

فَدْعِينِي أَنْشِدَ أَيْبَاتًا مِنْ مَوَالٍ
كَيْ يَجِدَ النَّاسُ بِهِ مِصْدَاقَ الْحَالِ
فَزَوَاجُكَ تَنْسِجُهُ أَيْدِي الْأَقْدَارِ
وَيُغْنِي وَقَوَاقُكَ بِطَبِيعَتِهِ فِي الْأَشْجَارِ

(١٦٧ - ٦٤/٣/١)

١٠٠- "الكبش الهائج" (rotten bell-wether) كان الكبش الذي يصاب بالهياج (ويقصد به 'الجنون') يفصله الراعي عن القطيع ويعلق جرساً في عنقه، والتشبيه المضمّر أن الكبش الذي يقود قطع الغنم (أي فورد الذي أتى بأصحابه) كبش أصابه ذلك المرض فحق فصله عن الجماعة، ويزيد من بشاعة الصورة أن ذلك الكبش عادة ما يكون مخصياً (وإن لم يكن ذلك في كل الأحوال).

١٠١- "مثل السيف المرن" (like a good bilbo) انظر الحاشية على ١٥٠/١/١، وأما المرونة فهي الصفة المقصودة من النعت (good) فسيوف تلك المدينة الإسبانية كانت مرنة يمكن تقويسها حتى يلامس مقبضها طرف النصل، وهو ما يشرحه فولسلاف تيباناً للوضع الذي اتخذته أثناء انحساره في السلة، وهو يصفها هنا بالضيق على ضخامتها. وأما تعبير "مكان ضيق" في هذا السطر فهو أقرب إلى الشرح منه إلى الترجمة لكلمة (peck) وهي مكيال انجليزي سعة تسعة لترات، وليس له ما يقابله في العربية أو يقترب منه فاستعضت بالمعنى المقصود.

١٠٦- "طبيعتي" في الأصل (kidney) وهو من معاني الكلمة التي يوردها معجم أوكسفورد الكبير تحت (OED kidney sb. 2) ويقول الشراح إن تعبير "بمثل طبيعتي" الوارد بالإنجليزية هنا بدأ شيوعه منذ عام ١٥٣١ تقريباً.

١٠٧- "تؤثر فيه الحرارة كما تؤثر في الزبد" كتاب الأمثال المشار إليه في الحاشية على السطر ٩٥ يقول إن في هذا إلماحاً إلى مثل سائر هو "ينصهر كما تنصهر الزبد في الشمس".

١١٩- "بركان إتنا" (Etna) بركان شهير في صقلية.

١٢٦- "وأما الخاتمة فسوف تُكَلَّلُ" صورة أخرى للتعبير اللاتيني الذائع (*Finis coronat opus*) أي "الخاتمة تكمل كل شيء" وهو من الأمثال السائرة. ويستخدم شيكسبير الصيغة الفرنسية للمثل (*La fin couronne les oeuvres*) في هنري الرابع ٢ (٢٨/٢/٥).

١٣٠- "لقد أصاب الخرق أفضل ستره لديك" يقول كتاب الأمثال المشار إليه آنفاً إنه كان مثلاً سائراً.

١٣٨ - ١٣٩ "وإذا كنت لا أستطيع أن أتجنب ما أصبحت عليه" : أي كوني ديوثاً، على نحو ما أعلن في السطرين ١٣١ و ١٣٢ دون تصريح، ويبدو أن فولسفاف يعتمد الأبنية المعقدة للعبارات حتى يتجنب ذكر كلمة 'ديوث' صراحة.

١٤٢- "هياج أصحاب القرون" (*horn-mad*) انظر حاشيتي على هذا التعبير حين يرد في سياق آخر (٤٥/٤/١) وقارن بين ترجمتي له في ذلك السياق وفي السياق الحالي. فلقد تجنبتُ هناك ذكر القرون لعدم ملاءمتها للسياق، لكنها هنا تؤكد معنى السياق.

حواشى الفصل الرابع

المشهد الأول

المنظر شارع فى وتدمور، والوقت فى نحو الثامنة صباحاً أثناء ذهاب التلاميذ إلى مدارسهم.

٤- "ناتر مهتاج غاضب" فى الأصل (very courageous mad) وخطأ السيدة كويكلى فى استخدام الصفة مقصود لبيان جهلها، والمشهد كله (الذى حذفه شيكسبير من طبعة الكوارتو) يرمى إلى تأكيد الدور الذى تلعبه اللغة الإنجليزية فى المسرحية (انظر المقلعة). وتورد كلمة (courageous) نفسها على السنة جهلاء آخرين عند شيكسبير فى حلم ليلة صيف ٢٧/٢/٤ وتاجر البندقية ١٠/٢/٢ مثلاً.

٥- "فوراً" فى الأصل (suddenly) انظر الحاشية السابقة.

٨- "يوم لهو ولعب" (playing day) تقصد يوم عطلة، ولكنتى أحاول نقل مذاق التعبير الأصلى.

١١- "بارك الله فيه" تحذف طبعة الفوليو لفظ الجلالة، للسبب السابق ذكره. والعبرة من عبارات كويكلى المفضلة، فهى تستخدمها فى ١٠١/٢/٢ وفى هنرى الرابع ٢٢/٤/٣٠٣.

١٣ - ١٤ "فى دروسه فى ذلك الكتاب" يتحدث أوليفر أنه كتاب النحو اللاتينى الصادر عام ١٥٤٩، والذى أمر الملك إدوارد السادس بتدريسه فى جميع المدارس، ويتفق الشراح على ذلك.

١٥- يتحدث بعض الشراح أن شيكسبير اختار اسم 'وليم' للتلميذ بسبب معرفة المؤلف بالكتاب وربما لتعرضه لتجربة مماثلة مع أحد الأساتذة فى طفولته.

١٩- المقصود هو صورة المفرد وصورة الجمع.

٢٠- "بأسماء الله" : الأصل ('Od's nouns) وهو تعبير مُكَلَّفٌ كناية عن القَسَمِ المُغَلَّظ (By God's 'wounds' (i.e Christ's)) وكلمة (nouns) تحريف لكلمة 'ouns' التى تحل فى القسم محل (wounds)

٢٣- بولكر (Pulcher) يقول الكتاب المشار إليه إنها نموذج 'للصفة الاسمية'.

٢٥- "فار الخيل" (polecats) كان يعتبر من الحيوانات الضارة، ويشيع استخدام الكلمة للإشارة إلى العاهرة، على نحو ما يفعل فورد فى ١٧٥/٢/٤ أدناه. ويقول ملكيورى إن نطق الكلمة كان يقترب على الأرجح من نطق الكلمة اللاتينية فى ذلك العصر.

٤٢- "لحم الخنزير" (hang-hog): ينطق إيفانز حرف الكاف جيماً جافة (مصرية) مما يوحي للسيدة كويكلي بهذا التعبير، ويقول أوليفر إن نطق إيفانز للكلمتين ربما أوحى للسامع بقصة رجل يدعى (Hog) حُكِمَ عليه بالإعدام فحاول إنقاذ نفسه من حبل المشنقة بادعاء قرابته للسير نيكولاس سيكون (Bacon) (والاسمان يعنيان الخنزير وشرائح من لحم الخنزير) ولكن سيكون قال قوله ذهب مثلاً وهي "لا يتحول هوج إلى يكون إلا إذا أعدم شتقاً" (والمعنى الآخر للتورية: "لا يتحول لحم الخنزير إلى شرائح 'تُشوى' إلا إذا علّق مدة طويلة") (ويدو أن الجمهور كان يعرف هذه القصة، ولكنني اقتصر في الترجمة على المعنى الظاهر.

٤٧- "لا توجد" (caret) شرحت المعنى في الترجمة. ولا داعي لتفاصيل إحياءاتها 'الجنسية'.

٥٤- ٥٩ "تباً لحالة المضاف إليه": تتصور السيدة كويكلي أن كلمة المضاف إليه (genitive) اسم تدليل لامرأة تدعى 'جنى' (Jenny) وتفسر كلمة الحالة تفسيراً 'خارجاً'، وهي تستوحى تفسيرها من تشابه كلمة (horum) اللاتينية مع كلمة (whore) أي العاهرة في النطق، خصوصاً في التعبير العامي (whore'm) وهو سباب مقذع، في السطر ٥٩.

٧٠- يعلق أوليفر على ما يمكن أن ينتج من معانٍ 'خارجة' إذا أسىء نطق هذه الكلمات.

المشهد الثاني

٩- "الغرفة الجانبية" (the chamber) يقول الشراح إنها قد تكون 'الغرفة الداخلية' ولكنني أتصور أنها جانبية حتى يظل فولسطاف على مسمع مما يقال، ودليلي أن طبعة الكوارتو تنص على اختبائه "خلف الستارة" على نحو ما حدث في ٨٣/٣/٣.

٢٠- "دوره القديم" (his old lines again) والمعروف في الإنجليزية أن تعبير 'يحفظ/ ينسى دوره' هو (to learn/ forget one's lines) لأن المسرح كان يكتب شعراً والسطور هي أبيات الشعر بالإنجليزية، ولكن الشراح المحدثين يقولون إن (lines) تعني نوبات الغضب والثورة، امتداداً إلى أحد معاني الكلمة في ذلك العصر، وبأخذ كريك بتصحيح الكلمة إلى (Lunes) وهو التصحيح الذي اقترحه تيولد بمعنى نوبات الجنون، ويجاريه محرراً طبعة فولجر ٢٠٠٤، ويحتفظ الباقيون بالقراءة القديمة. وقد اخترت في الترجمة أقرب المعاني مأخذاً.

٦٦- "قبعة وخماراً وطرحه" (a hat, a muffler, and a kerchief) والكلمة الوسطى تعني ما كنا نسميه اليشمك أو البرقع، والأخيرة طرحة كالتى تلبسها 'المحجبات' عندنا.

٧١- "برنتفورد" (Brentford) قرية تقع شرقي ونلمسور، وكانت تسمى 'برينفورد' آنذاك (Brainford) وهي الآن ضاحية كبرى من ضواحي لندن على ضفاف التيمز.

٧٥- "ذات الشراشيب" الأصل (thrummed) وهذا هو معناها الدقيق بدلاً من 'الاهداب'.

٨٧- "وبكل الجد" في الأصل (in all sadness) وهذا هو المعنى المعتاد للكلمة آنذاك.

١٠٢- "الخنزير السامى يسرق كل طعام الدار" (Still Swine eats all the draff)

والمعنى واضح ويقابل المثل العامى "يا ما تحت السامى دواهى" والمثل الآخر "مبة من تحت تبن"، وقد أثبت بصفة "السامى" عمداً للإيحاء بالمثل الأول.

١٠٧- الحوار ما بين روبرت وجون (الخادمين) منظوم، لكنه غير مقفى على عكس أبيات زوجة بيدج ٩٩-١٠٢ أعلاه.

١٠٩-١١٠ "كيف تصفى بعدها بالحمق؟" : الأصل يتضمن كلمة من اختراع شيكسبير وهي (unfool). والواضح أن بيدج كان ينذر فورد أنه إذا لم يجد أحداً بالمتزل هذه المرة فسوف يَصْدُقُ اتهامه بالحمق، ويرد فورد بأنه لو صحت شكوكه وثبت أنه ديوث فسيصبح أحقق على أية حال.

١١١- "عاشق فى السلة" هذا هو معنى المثل الذى شاع فى القرن السادس عشر، وأنا أصوغه صياغة المثل العربى القديم "شر فى الجوالق"، ويقول الشراح فى تفسير المعنى الخاص لكلمة (youth) التى ترجمتها بالعاشق إنها تشير إلى قصص المغامرين من العشاق الشبان التى ذاعت فى القرن السادس عشر (انظر المقدمة) فتحول معناها من 'الشباب' أو 'الشاب' إلى 'العاشق'، ويورد بعض الباحثين أمثلة من أعمال أدبية تتضمن مثل هؤلاء المغامرين فى ذلك العصر.

١١٣- "سوف أخزى الشيطان" (Now shall the devil be shamed) التعبير الاصطلاحي مرده إلى المثل الشائع "قل الحق واخز الشيطان" (Speak the truth and shame the devil)

وقد وجدت فى مسرحية هنرى الرابع نموذجاً أوضح لهذا المثل وهو ما يقوله هوتسير:

وَلَسَوْفَ أَعْلَمُكَ هُنَا يَا ابْنَ الْعَمِّ وَسِيلَةَ خِزْيِ الشَّيْطَانِ

بِقَوْلِ الْحَقِّ. اصْدُقْ فِي قَوْلِكَ تُخْزِ الشَّيْطَانُ.

إن كان لديك الطاقة فاستحضره إلينا

وبمقدورى - قَسَمًا - أنْ أَخْزِيَهُ السَّاعَةَ فيولى الأدبارَ

اصدُقْ فى قَوْلِكَ ما عِشْتَ لِتُخْزِي الشَّيْطَانَ.

(٦٠ - ٥٦/١/٣)

١٢٥- "ويشهد الله على ذلك" طبعة الفوليو تستبدل 'السماء' كالعادة بلفظ الجلالة.

١٣٤- "هل ترفع ملابس زوجتك؟" يقصد إيثانز أن يقول "هل ترفع من السلة الملابس المتسخة الخاصة بزوجتك؟" ولكن ما يقوله يعنى "ترفع أطراف ثوب زوجتك" ورفع أطراف الثوب، كما يقول هيارد، تمهيد لخلعه "توطئة للجماع"، وانظر المقدمة.

١٤٥- "ويَصِمُّكَ بالعار" فى الأصل (this wrongs you) وانظر كيف ترجمت الفعل الإنجليزى بثلاث صور مختلفة فى ٢٩٤/١/١، و٣/٣/١٥٢ - ١٥٣، و٣/٣/١٩٢، والآخرى تتفق مع المعنى هنا.

١٤٦- "عليك أن تصلى" أى حتى تطرد الشيطان الذى يسكنك.

١٤٦- "والأ تتبع أروام قلبك" الصورة مبنية على الآية الواردة فى الكتاب المقدس "وانساق بعناد خلف أهواء قلبه" (إرميا ١٣/١٠).

١٥٣- "قولوا غيور مثل فورد" يقول كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) إن التعبير يشبه التعبير الوارد فى طرويلوس وكريسيدا "دعهم يقولون... 'خائن مثل كريسيدا'" (١٩٥/٢/٣ - ١٩٦).

١٦٢- "بذئبة منحطة" (a quean) وكانت الكلمة تعنى العاهرة كذلك.

١٧٢- كلام زوجة بيدج يوحى بأنها تساعد فولسطاف المشكر على نزول السلم. وكان اسم العجوز المشار إليها جيليان (Gillian) فى طبعة الكوارتو، ولكن شيكسبير غيّرهُ إلى پرات (Prat) فى الفوليو، ويضيف كريك (١٩٩٠) وكرين (١٩٩٧) حرف تاء حتى يصبح الاسم الانجليزى الشائع (Pratt) ولكن ملكيورى (٢٠٠٠) يستبقى الهجاء الأصيل بسبب إيحائه الفكاهة، على بعده، بالعَجْزُ (Prats) مستشهداً بالمعجم، وهو تفسير استبعده.

١٧٤- "سألقتها درساً" الأصل يأتى بكلمة لا تستخدم الآن ولم تستخدم إلا مرة واحدة، وهى (Prat) نفسها بعد أن تحولت إلى فعل (I'll prat her) ويجمع الشراح على أن استعمال الاسم فعلاً من الحيل اللغوية الشائعة عند شيكسبير، ويضربون الأمثلة من مسرحيات أخرى، وليس أمام القارئ إلا

أن يحدد معنى الفعل الجديد، وأقرب معنى له هو التعبير العامى "حاورها مدام پرات دى" أو "حتعرف شغلها الست پرات" وهو ما حاولت ترجمته إلى الفصحى.

١٨٢- "أقسم بنعم وبيلا" التعبير الذى استخدمه شالو من قبل (انظر الحاشية على ٨٠ / ١ / ١) وعدّته السيدة كويكلى فى ٨٧ / ٤ / ١ - ٨٨.

١٨٦-١٨٧ هذه من مصطلحات الصيد شرحتها فى المقدمة.

١٩٠- "أقسم" فى الأصل (By my troth) استعير عنها فى القوليو بتعبير "صدقينى" (Trust me).

١٩٣ - ١٩٤ اعتبار الهراوة 'قديسة' يعنى اعتبارها من آثار القديسين (أو الأنبياء) وهو الذى يكسبها 'قداسة' ، ويقول كرين إن هذا يمثل التقيض لصورة الهراوة التى يرسمها فولسطاق فى ٢٦٦ / ٢ / ٢ "كالشهاب فوق قرنى الديوث".

١٩٥-١٩٦ "ما يشهد به ضميرنا من نقاء السريرة" الأصل هو (the witness of a good conscience)

وملكيورى يقول إن العبارة لها أصول فى الكتاب المقدس، ويقول إنها توحى ببعض الأمثال مثل كفى بالضمير شاهداً" (conscience is witness enough).

١٩٩- "عفريت الشهوة" (spirit of wantonness) وكلمة 'روح شريرة' هنا شبه مرادفة للشيطان أو من يقومون بعمله من 'العفاريت' (انظر كيف أوحيت بهذا الترادف فى ترجمتى للكلمة فى ١٩٩ / ٣ / ٣ - ٢٠٠) وأما كلمة 'الشهوة' هنا فقد وردت الصفة منها فى حديث السيدة كويكلى إلى فولسطاق فى ٥٥ / ٢ / ٢ وترجمتها 'فاسق' فى ذلك الموضع، والجنيات تجمع بين الكلمتين تأكيداً للتداخل فى المعنى فى أغنيتهن فى ٩٤ / ٥ / ٥ (قُباً للشهوة والفسق).

٢٠٠- "فإذا لم يكن الشيطان قد استولى عليه بصورة مطلقة، دون إمكان الرحيل"

(If the devil have him not in fee-simple, with fine and recovery)

التعبير الإنجليزى يتضمن مصطلحات قانونية، وتعنى الامتلاك المطلق للعقار، دون إمكان نقل الملكية أو إنهاؤها. وقد اختفت هذه المصطلحات الآن، ولا فائدة للقارئ العربى من معرفتها.

٢٠١- "حتى ولو كان يريد التعويض" (in the way of waste) التعبير يواصل المصطلح القانونى الذى أتيت بمعناه. فكلية (waste) (OED sb. 7) معناها التعويض عن الأضرار التى يحدثها المستأجر

فى العقار، ولا بد من دفعه للمالك. أى إن زوجة بيدج تشبه تهجم فولسطاق على عفة الزوجة بهذه الأضرار.

٢٠٥- "أوهامه" (figures) والكلمة ترد فى يوليوس قيصر مرادفة للخيالات والأوهام (٢/ ١/ ٢٣١): (no figures nor no fancies) وانظر الترجمة العربية ١٩٩١.

٢١٢-٢١٣ يقول الشراح إن الصورة عند زوجة بيدج تمثل تعديلاً رائعاً للتعبير الشائع "أطرق الحديد وهو ساخن"، فهى تقول:

(Come to the forge with it, then shape it: I would not have things cool)

والمعنى الحرفى هو "هيا نلُقِ بالفكرة فى الكير، ثم نطرقها فنشكلها، فأنا لا أحب أن تبرد الأمور" والكير هو موقد الحداد الذى يسخن فيه الحديد حتى يسهل طرقه وتشكيله، ولذلك عدلتُ الصياغة لإيضاح الصورة

المشهد الثالث

ذكرت فى المقدمة قصة هذه الحبكة الفرعية، وهى تأمر كايوس وإيقانز على خداع صاحب الفندق ثاراً من خداعه لهما، واتفاق طبعتى الكوارتو والفوليو على إيراد هذه الحبكة الفرعية يُضعف من احتمال إدراج شيكسبير هذه الاحبولة للسخرية من دوق ألمانى، وهو الموضوع الذى يفرد له الباحثون عشرات الصفحات ويتكرر وروده، بالرغم من عدم علاقته بالمرحلية كعمل فنى، واحتفاظ شيكسبير بالقصة الموحى بها يؤكد أنه كان يريدنا أن نكون خيطاً آخر يضاف إلى خيوط نسيجه المتشابك المنسوج من قصص مخادعين يُخدعون.

٩-١٠ "سيجعلهم يدفعون أجراً باهظاً" هذه ترجمة فصحي للعامية المعبرة: "حادثفهم بصحيح، حاشويهم فى الأجرة" فالأصل عبارتان: (I'll make them pay, I'll sauce them) ولك أن تقول "حاكويهم" أو "حالدغهم!" والطريف أن معجم أكسفورد الكبير لا يأتى إلا بهذا الشاهد على المعنى المقصود للفعل (Sauce) (OED Sauce v. 4 a) وقد استخدمت التعبير العامى بعد "نفصيحه" عندما عاد صاحب الفندق إلى استعمال الفعل نفسه فى ١١.

المشهد الرابع

هذا من المشاهد القليلة المكتوبة نظاماً، باستثناء حوار إيثانز (١-٢، ١٩ - ٢٢، ٦٥ - ٦٧، ٧٨ - ٧٩) وبعض الشخصيات الأخرى (٣ - ٥، ١٦-١٨، ٨٠).

١١- هذا السطر الشعري أطول مما ينبغي في الأصل، فطال كذلك في الترجمة!

٢٦- أسطورة هيرن الصياد، فيما يبدو، من اختراع شيكسبير، والملاحظ أن هجاء الاسم في نسخة الكوارتو هو هورن (Horne) أي 'القرن'، وإشارتها إلى الديوث أوضح مما ينبغي، كما يقول ملكيوري، وأما هيرن فتوحى باسم طائر مألوف على ضفاف نهر التيمز هو 'مالك الحزين' (Heron).

٣٠- "لهما عدة أفرع" الأصل (ragg'd) أي يتكونان من أصل وشُعَبِ كفروع الشجر.

٣١ - ٣٢ كان من المأثور أن تحمل الأشباح أو الأرواح الشريرة سلسلة. انظر العاصفة حيث يشير الضابط إلى 'ضجة غريبة' متباعدة الأصوات 'فيها الهدير والصراخ والعواء وقعقة السلاسل' (٢٣٣/١/٥ - ٢٣٤) (الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٤).

٤٧ - ٤٨ "في أزياء عفاريت/ أو جنيات" التمييز بين العفريت وبين الجن لا تعرفه العربية ولكن استغلت من كون العفريت يوحى بالمذكر في ترجمة (urchins) التي يقول المعجم إنها تعني ذكور الجن (OED Urchin sb. 1c) مثل كلمتين أخريين هما (goblins) و (elves) وأما كلمة (oafs) التي تلو الكلمة المذكورة في النص فتعني أطفال الجن، وهي تحريف لكلمة (auf) القديمة المحرفة هي نفسها عن (elf) (وجمعها elves) وكانت تعني (منذ ١٥٢٣) الأبله أو المعتوه مجازاً، وهذا غير معروف في العربية فأضفت صفة 'الصغار' تمييزاً لهؤلاء، وأما (fairies) التي ترجمتها بالجنيات فكانت تعتبر في التراث الشعبي كائنات 'روحية' صغيرة، أو كائنات أثيرية غير مرئية، على نحو ما صورهن شيكسبير في حلم ليلة صيف وفي غيرها من المسرحيات.

٥٢- 'حفرة قطع الأخشاب' (sawpit) يقول كريك إنها كانت حفرة تشبه الخندق تستعمل في نشر الأخشاب.

٥٦- "الفاسد" : الأصل (unclean) وما أتيت به هو المعنى المتفق عليه.

٦٢- "شيطان الشهوة" في الأصل (spirit) فقط ولكن المعنى المقصود واضح، وانظر ترجمتي لتعبير (spirit of wantonness) في ١٩٩/٢/٤ والحاشية على ١٩٩/٣/٣.

٦٦- "قرد من قردة بعض الجن" في الأصل (jackanapes): المعنى الحرفي هو القرد المستأنس الذي يستخدم لتسلية النظارة في الأسواق الكبرى بالاعية. وقد سبق لكايوس أن أطلق على إيفانز هذه الصفة في ١٠٠/٤/١، وانظر الحاشية على ذلك البيت، وقرنها بالقسيس في ١٠٢/٤/١، ثم استخدمها مرة أخرى في الإشارة إلى سلندر في ٧٥/٣/٢، وها نحن نرى إيفانز على استعداد لأن يلعب دور القرد بمعناه الحقيقي لا المجازي.

٦٥ - ٦٦ هذان السطران مكتوبان نثراً، ولكن القارئ سوف يشعر بإيقاع النظم فيهما.

٦٩ - ٧٠ هذان السطران يدلان على المقصد الأصلي للمؤلف، وهو أن تلعب أن ييدج دور مليكة كل الجان، ولكنه، كما هو واضح، يجعل السيدة كويكلي تقوم به في الماصك. والطريف أن ييدج لا يشير في نسخة الكوارتو إلى ذلك إطلاقاً بل يقول وحسب:

هَذَا مُمْتَازًا! وَإِذْنُ تَتَنَكَّرُ بِتِي أَنْ

فِي زِيٍّ يُوحِي بِصِغَارِ الْجَانِ

ثم يضيف قائلاً: "وسألبسها ثوباً ذا لون أبيض". أي دون أدنى إشارة إلى ملكة الجان.

٧٣- "إيتون": (Eton) كانت 'قرية' آنذاك وتقع على الضفة المواجهة لوندسور على نهر التيمز.

٧٦- "ما يلزمنا للتمثيلية": في الأصل (properties) أي معدات المسرحية، ولا تزال تستخدم حتى الآن في صورتها المختصرة (props)

٧٨- "شيطنة بريئة" حاولت نقل التناقض الظاهري (oxymoron) هنا (الإرداف الخلفي - مجدى وهبة) بين الشيطنة والبراءة (honest knavery).

٨٧- "يَفْضُلُونَهُ" أي أفضل منه (worthier)

المشهد الخامس

يمثل هذا المشهد الذي يقع في فندق الجارتر استمراراً للمشهد الثالث من الفصل نفسه، ويقدم خاتمة أحبولة سرقة الجياد.

١- 'يا سميك الجلد' (thick-skin) الفصحى هنا تترجم التعبير العامي 'يابو جلد تخين'.

١ - ٢ لاحظ تكرار الأفعال المترادفة، وهو ما نقلته أسلوبياً:

Speak, breathe, discuss - brief, short, quick, snap.

”تكلم انطق تحدث - أوجز اختصر أسرع صرح“ .

ويقول الشراح إن ولع صاحب الفندق بالترادف يشمل الصفات والأحوال، والواقع أن (snap) الأخيرة صفة وحال وفعل! (الصيغة البديلة للفعل snip) وانظر ترادف الأسماء في ٥-٦ هنا.

٥- ”قلعته“ (his castle) إشارة إلى المثل الشائع ”بيت الرجل قلعته“ ، وانظر المقدمة.

٥ - ٦ ”فراشه النقال“ الأصل (truckle-bed) والمقصود به سرير صغير يُجرُّ على عجلات، ويمكن إخفاؤه تحت السرير الكبير أو غيره من قطع الأثاث، و’الנקال‘ يطلقها بعض العرب على ما نسميه ’المحمول‘ (mobile) وراودتني النفس أن أستخدم الكلمة العامية ’الנקالی‘ إلا أنني حرّرتُ في اشتقاقها حيرتني في اشتقاق كلمة ’طوّالي‘ !

٦- ”رسوم تحكى قصة المبذر“ الأصل: (painted about with the story of the Prodigal)

كان من الشائع تزيين الغرف برسوم ملونة أو بلوحات مرسومة، كثيراً ما يشار إليه باسم (arras) مثل الباراقان الذي يختبئ خلفه فولسطف في ٣/٣/٨٥. وكانت قصة الابن المبذر أو الضال التي يسردها انجيل لوقا (١١ - ٣٢) من القصص المفضلة في هذه الرسوم. وقد فضلت في الترجمة استخدام صفة المبذر للدلالة على ما يقصده شيكسبير من تبذير الأرستوقراطية، والضلال بعدُ قائم في القصة الشهيرة التي أصبحت جزءاً من تراث الأدب العالمي.

٩- ”أكلى لحوم البشر“ الكلمة الأصلية ذات جرس طريف وهي (anthropophaginian) وكنت أتمنى أن أجد مثيلاً عربياً له الجرس نفسه، فالترجمة لا تقدم إلا المعنى، وصاحب الفندق يستخدم الكلمة للمعنى وللجرس معاً، وهو يريد الإيحاء بأن فولسطف يقابل ’البيع‘ أو ’الغول‘ في قصص الأطفال الشعبية.

١٤- انظر المقدمة حيث أناقش ولع صاحب الفندق بصفة ’الظريف‘ .

١٥- ”نديم شرابك“ الأصل (thine Ephesian) حرفياً ”نديمك الأفسسي“ وكانت قد ساءت سمعة الأفسسيين بسبب ما جاء في الكتاب المقدس من حث بولس الرسول لهم على أن يتخلوا عن ارتدادهم إلى التعلق ”بالإنسان العتيق الذي يفقد نفسه بالشهوات الخداعة“ (أفسس ٤/٢٢). وإطلاق صاحب الفندق صفة الأفسسي على نفسه يلمح إلى أنه نديم الشراب لفولسطف، وانظر ما

يقوله فى ٧٨/٢/٣ - ٧٩ "أذهبُ إلى صاحِبِ الفارس الأمين فولسطاف، وأشاركه النيذ الإسبانى" وقد حذفت الصفة اكتفاء بالمعنى المقصود، إذ لم أجد الصفة مشهورة لدى القراء العرب.

١٦- النص فى الإرشادات المسرحية على أن فولسطاف يجيئه من أعلى يؤكد أن أحداث المسرحية تقع على مستويين، أحدهما علوى والآخر سفلى، وربما يربط بينهما سلم.

١٧- "تترياً من بوهيميا" الأصل هو (Bohemian-Tartar) وكنت أود أن أقول 'تترياً بوهيمياً' لولا أن جميع الطبقات تورد الصفة المركبة، مما يقطع بمقصد شيكسبير فى تصوير هذه 'الجنسية' المستحيلة، فالتر آسيويون وبوهيميا فى أوروبا، والجمع بين الصفتين يصعب تصوره. ويقول ملكيورى (دون خوض فى التفاصيل) إن هذا نموذج للهنر الذى يملك على صاحب الفندق لبه.

٢٧- "سيدى السيد سلندر" تكرار كلمة السيد مقصود. ويتفق جميع المحررين المحدثين على قبول تصحيح ستيفنز (Steevens) فى آخر القرن الثامن عشر للنص، ويقدمون مبررات سهبة لهذا التصحيح.

٣٥ - ٣٦ لاحظ تعريف الماء بالماء فى رد فولسطاف، وهو ما يفعله أنطونيو فى رده على لبيدوس فى أنطونيو وكليوباترا (٤١/٧/٢ - ٤٢) (الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧)، غير أن لبيدوس فى ذلك المشهد مخمور وميمبل هنا أبله. ويكرر فولسطاف الحيلة فى ٥١/٥٠ أدناه.

٥٥- "أنت علامة فهامة يا سير جون" فى الأصل تكرار لعبارة (thou art clerkly) مرتين، وإتباعها بالنداء (Sir John) فاستبدلت بتكرار العبارة إيراد لفظتين قريبتين (binomial)

٦٢- "أيها الوغد!" فى الأصل فكاهة لفظية إذ إن صاحب الفندق يحول كلمة varlet الإنجليزية، والتي سبق استخدامها بالمعنى نفسه فى ٩١/٣/١، إلى كلمة إيطالية 'المسمع' فقط وهى (varletto) ولكن الكلمة الإيطالية الصحيحة هى (valletto) وتعنى التابع الخاص أو الحاجب دون تحقير، ومصدر الفكاهة أن صاحب الفندق يتظاهر بمعرفة اللغات الأجنبية.

٦٤ - ٦٥ "ألقوا بى من على ظهر أحدهما" الواضح كما يقول كريك أنه كان يركب خلف أحدهم على ظهر حصان، وهو ما يسمى (riding pillion)، حتى يعود بالخيل إلى صاحب الفندق.

٦٦ - ٦٧ "الدكتور فاوستوس" إشارة إلى مسرحية مارلو الشهيرة، حيث يستخدم فاوستوس السحر فى إنجاز بعض الخوارق، من بينها إلقاء رجل حلول اغتياله فى بركة موحلة، وهو ما حدث لباردولف.

٧٢- "ثلاثة من النصاين المحتالين" والأصل هو (three sorts of Cozen-Garmombles) هذه قراءة الكوارتو التى يأخذ بها ملكيورى (فى آردن ٢٠٠٠) ولا تأخذ به أى طبعة سابقة أو لاحقة، بل تقول

جميعها "ثلاثة من الألمان أولاد العم/ المحتالين" أي (three cozen - Germans) حيث توحى كلمة (cozen) بكلمة (cousin) وبالصيغة (cozening) ويسهب محررو هذه الطبقات في شرح التورية، ولكن المنطق الذي يستند إليه ملكيوري في الأخذ بقراءة الكوارتو ورفض قراءة الفوليو مقنع، بغض النظر عن الترامي بهذه الطبعة، فالواقع أن الكلمة الغريبة ذات النطق الفكه (garmombles) تأتي على لسان إيثانز الويلزي عن طريق التحريف إذ تتحول عبارة (German nobles) إلى (geremumble) وهو لفظ سباب استخدمه توماس ناش (Nashe) في ذلك العصر، ومن ثم تحولت الكلمة الأخيرة إلى (Garmombles) التي تعتبر قلباً لاسم (Mömpelgard)، الكونت الألماني أو دوق ورتمبرج (Württemberg) الذي كان يطمح إلى الفوز بوسام الجارتر. وإذا قيل إن شيكسبير قد حذف هذه الكلمة من طبعة الفوليو لانتفاء دلالة "المناسبة" التاريخية التي أتت بها، فإن هذه الدلالة مشكوك في صحتها، ومئات الصفحات التي كُتبت عنها لا تقطع بوجودها، ولكن ذكر "النصائين المحتالين" وفقاً للتفسير الذي أقدمه هنا يصب في صلب المسرحية، ويلمح من طرف خفي إلى أن صاحب الفندق الذي "احتال" على إيثانز وكايوس قد انضم إليه هذان اللذان احتالا بدورهما عليه فأصبحوا ثلاثة، أي تساوا في الاحتيال، في حين أن "أولاد العم الألمان" لا تكاد تفيد هذا المعنى، رغم إيحائها بالاحتيال.

٧٢- "ردينج" (Reading) وينطق الاسم كما كتبه في المتن لاشتقاقه من صفه (Red) (وكانت تسمى Redding يوماً ما) وهي مدينة تبعد عن وندسور غرباً بنحو ٢٦ كيلو متراً، وتشتهر بالدراسات الزراعية وفيها الجامعة التي درست فيها (١٩٧١-١٩٧٥) للدكتوراه.

٧٣- "ميدنهيد" (Maidenhead) تقع على بعد نحو عشرة كيلومترات عن وندسور، ناحية الشمال الغربي، وقد أصبحت بلدة كبيرة.

٧٣- "كولبروك" (Colebrook) بلدة أصبحت تسمى (Colnbrook) وإن لم يتغير نطق الاسم، وهي تبعد عن وندسور بنحو سبعة كيلومترات.

٧٦- "تقع ضحية النصب والاحتيال" السخرية المريرة هنا يؤكدتها قول إيثانز إنه يقول له ذلك "بدافع الود والإخلاص" مذكراً إياه بأنه صاحب 'المقالب' والسخرية من الناس، وهكذا دارت عليه الدوائر، وبذلك اكتمل نثر كايوس وإيثانز منه، وهو ما كانا قد وعدنا بتدبيره في ١٠٤/١/٣ - ١١٢، وأكدها في ٢٢٢/٣/٣ - ٢٢٦.

٨٠- "حيرة ومعضلة شائكة" (Perplexity and doubtful dilemma) أشباه المترادفات التى يأتى بها صاحب الفندق لا تكاد تنتهى.

٨١- "أقسم" (By Gar) حذف شيكبير القسم من طبعة الفوليوس، وهو ما تفعله جميع الطبقات باستثناء آردن ٢٠٠٠ التى اعتمد عليها، وإن كنت قد حذفْتُ أيضاً ذكر لفظ الجلالة هنا.

٩٤- "أنكسر من الذل وأغدو مثل الكمثرى المجففة" فى الأصل استعارة 'مختلطة':

(as crest-fallen as a dried pear)

ومعنى الاستعارة 'المختلطة' (mixed metaphor) الجمع فى التشبيه بين شيئين لا يجتمعان، فالجزء الأول من الأصل الإنجليزى يعنى حرفياً "مُنْكَسَّ العُرْفِ" وهو ما يتضمن التشبيه بالديك الذى يهزم أمام ديك أقوى، والجزء الثانى (الكمثرى التى جَفَّتْ فَنَبَلَّتْ وتغضنت) لا علاقة له بالجزء الأول، ففصلت فى الترجمة بين الصورتين بدلاً من أقول "منكس العرف مثل الكمثرى المجففة" (أى بحذف 'أغدو') وسندى فى ذلك تفسير كريك للصورة الأولى على أنها مجاز ميت يطلق على أى مهزوم 'منكسر' أو مرهق منهك كالحصان فى يوليوس قيصر (٢٧/٢/٤) (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩١).

٩٤ - ٩٥ "منذ أن اعتدت الغش فى لعب الورق" الأصل. (since I foreswore myself at primero).

والمعنى الحرفى هو 'منذ اعتدت الحنث باليمين فى لعبة الپريميرو (Primero)، وهى من ألعاب الورق'. ولما كانت هذه اللعبة غير مألوفة للقارئ العربى لم أشأ تخصيص نوع اللعبة، وأما الحنث باليمين فلا يفيد أكثر من الغش، وبهذا المعنى اكتفيت.

٩٥- "ليت عمرى يطول حتى أتوب": هذا هو ما تقتصر عليه طبعة الفوليوس، ولكنتى أضفت بين قوسين عبارة (وأصلى طالباً الغفران) الواردة فى طبعة الكوارتو، فهى التى توضح مقصد فولسطاق.

٩٩- كان هذا التعبير مفضلاً لدى شيكبير، وأما الشيطان وأمه فانظر الحاشية على ١٣٨/١/١ أعلاه.

١٠٠ - ١٠١ "لا يطيقها خبث الطبيعة البشرية المتقلبة الأهواء" الأصل

(more than the villainous inconstancy of man's disposition can bear.)

والشرح لا يقدمون تفسيراً لهذا التعبير المعقد عند فولسطاق، وقد تعمدت ترجمته ترجمة حرفية

لإظهار تعقيد لغته التي تنم عن فكر مضطرب مقلقل، ويبدو أنه يعنى أنه على تميزه بكل ما تهيئه الطبيعة البشرية من قدرة على التلون والتكيف، بما فى هذا من 'خبث'، فإنه لم يستطع تحمل ما حدث له أو التكيف معه.

١٠٣-١٠٤ "ضُرِبْتُ حَتَّى اِزْرَقَّ جَسَدُهَا وَاخْضَرَ" فى الأصل (beaten black and blue) ونحن نشير إلى الضرب الذى يحدث كلمات بأنه تسبب فى إحداث بقع خضراء وزرقاء، لا سوداء، وتعبير (to have a black eye) يقابل عندنا "اخضرت عينه"، كما فى قصة ضرب الشاعر ليلى حين ضُرب لأنه أغضب المسلمين بقوله "وكل نعيم لا محالة زائل" (سيرة ابن هشام).

١٠٦- "كل ألوان قوس قزح" تعبير اصطلاحى والأصل (all the colours of the rainbow).

١١١- "الحباسة الخشبية" كانت تتكون من لوح فيه فتحة تدخل فيها رأس المجرم، وفتحتان لليدين، بحيث تمتنع حركته، ويعرض على الجمهور فى مكان عام لفترة زمنية محددة.

١١٩- "تعاندكما الأقدار" الأصل (you are so crossed) يقول ملكيورى إن فى هذا إشارة إلى الحبيين اللذين "تعاندكما الطوالع" (star-crossed lovers) فى برولوج مسرحية روميو وجوليت، وكانت المسرحية قد اكتسبت شهرة عريضة آنذاك، ولكن كلمة (cross) تحمل معنى معاندة القدر فى اللغة، فمعجم أكسفورد الكبير يشير إلى هذا المعنى (OED cross v. 14) والكلمة ترد فى رد هيرما على ليساندر فى حلم ليلة صيف (١٣٤/١/١ - ١٣٦) بهذا المعنى أيضاً.

المشهد السادس

هذا مشهد منظوم آخر، باستثناء عبارتين يقولهما صاحب الفندق. ويتفاوت الشراح فى تفسير لجوء شيكسبير إلى النظم هنا، فهل يقصد به الإشارة إلى رفعة المكانة الاجتماعية للعاشق فتون، أم أن المشهد 'شذرة' من شذرات عمل غنائى قديم (ماصك؟) كان شيكسبير قد كتبه ثم عدل عنه وأخذ منه ما يتفق مع الموقف فى هذه المسرحية؟ والمنظر هو أيضاً فندق الجارتر، كما كان فى المشهد السابق.

٥- "فوق تكاليفك" الأصل (more than your loss) والمعنى المعتاد فى شيكسبير هو ما أثبت به، ولكن ملكيورى يقول إنه قد يعنى - إلى جانب هذا المعنى - 'فوق خسارتك بسبب فقدان الخيل'، وهذا بعيد الاحتمال، لأن فتون لا شأن له بأجولة الخيل، وهى غامضة وغير جوهرية فى الحدث

على أية حال، ولكنه مثل أبناء طبقة يتفاخر بما سوف يؤول إليه حين يتزوج آن ييدج، ويعتبر الزواج - رغم تصريحه لفتاته بحبه لها - مصدر 'خير' يصلح به حاله، ولهذا فهو على استعداد لدفع 'تكاليف' الزواج التي تعتبر استثماراً ناجحاً.

٢٠- "ملیكة كل الجان" يقول ملكیورى إن هذه الإشارة إلى قیام آن بدور ملكة الجان رغم أن السیدة كویكلی هی التى تقوم به فى الواقع تؤكد أن المشهد كان جزءاً من عمل غنائى سابق.

٤٥- هذا السطر یقوله صاحب الفندق منظوماً. وقد غیرت البحر فيه للدلالة على تغییر النبرات.

حواشي الفصل الخامس

المشهد الأول

حذف شيكسبير هذا المشهد من طبعة الكوارتو (مثلما حذف المشاهد الثلاثة التالية) وهو يمثل استمراراً للحدث في المشهدين السابقين، إذ نرى أن السيدة كويكلي قد انتهت من توصيل رسالتها إلى فولسطف، ونزلت معه إلى الطابق الأرضي حيث يودعها.

٢- "المرّة الثالثة" الفكرة مبنية على المثل الشائع "في المرّة الثالثة تعويض عن كل شيء" وهو بالإنجليزية (the third time pays for all)

ويقابل لدينا التعبير العامي "الثالثة ثابتة".

٣- "الرب يبارك الأرقام الفردية" تعبير مبنى على مثل شائع آخر وهو "الحظ حليف الأرقام الفردية" (There is luck in odd numbers)

٥- "سأتيك بسلسلة" انظر الحاشية على ٤/٤/٣١ - ٣٢، ولكن طبعة الفوليو لا تنص في الإرشادات المسرحية على أن فولسطف يهز سلسلة في يده أثناء قيامه بدور الصياد هيرن.

٦- ٧ بعد مضاهاة الشروح في الطبقات السبع المختلفة لم أجد خيراً من هذه الصيغة للتعبير عما يعنيه فولسطف، ومصدر الخلاف كلمة (mince) فالأصل فيها (تاريخياً وحسبياً) هو 'القطع'، أو 'التقطيع'، ولكن ذلك المعنى انتقل إلى معانٍ مجازية كثيرة، أهمها، إلى جانب المعنى الحسيّ الشائع لفرم اللحم مثلاً (أو الفواكه المحفوظة التي تستخدم في الحشو) هو 'التخفيف' من أي شيء (باللف والدوران في الحديث)، أو 'التلطيف'، ومنه يأتي معنى الاستهزاء، وثاني تلك المعاني هو التباهي، استناداً إلى المعنى الحسيّ الذي يفيد التبخر في السير، وثالثها 'المنمة' في القول، استناداً إلى المعنى الحسيّ الذي يفيد السير بخطى قصيرة سريعة، ونحن نجد في تاجر البندقية مثلاً أن بورشيا تقول:

(I shall)

Speak between the change of man and boy

With a reed voice, and turn my two minicing steps

Into a manly stride.

III. iv. 66-68

وَسَيَصْدَحُ صَوْتِي مِثْلَ الْيَافِعِ فِي
أَنْغَامِ النَّايِ وَأَمَّا خُطُواتِي الْمَيَّاسَةُ فَسَتُصْبِحُ
خَطَوَ رَزِينٍ ثَابِتًا!

(انظر الترجمة العربية، القاهرة ١٩٨٨، ٢٠٠٢)

أى إن الكلمة هنا تشير إلى الخطو بشبات، وهو ما يفيد الثقة، ومن ثم التفاؤل، كما يجد الشراح في الكلمة إشارة إلى السرعة، ولذلك أتيت بالمعنيين جميعاً. وداقيد كرين يقول إن المقصود هو "لقد عاود الحظ ابتسامه لنا، فلتسيرى بنبأه أثناء انفلاتك من عندي (والنبرة تتضمن استهزاءً غير خبيث)". ولكنني ترجمت الدلالة التي فهمتها وحسب دون محاولة التأويل.

١٢- "أمس": هذه الكلمة خطأ واضح إذ كانت مقابلة فولسطف لزوجته قد حدد لها صباح اليوم نفسه.

٢١- "جُلَيَّاتُ" نفسه برمحه النحاسى الذى يشبه نول النساج: "جُلَيَّاتُ" هو جالوت فى تراثنا العربى، والاسم يرد فى القرآن ثلاث مرات فى قصة داود عليه السلام، ولكن الصورة ليست عربية أو إسلامية، بل هى مستمدة من الكتاب المقدس، وفى تحويلها عن طبيعتها تزييف لها، إذ ترد بالشكل التالى فى صموئيل الأول "رجل يدعى جليات.. وقد لف ساقيه بصفائح من نحاس، كما تدلى رمح نحاسى من كتفيه، وكانت قناة رمح شبيهة بنول النساجين" (١٧/٤، ٦ - ٧). وقد دفعنى إلى الاستمساك بالصورة الأصلية أيضاً إصرار فولسطف على إظهار ما يقتبسه من الكتاب المقدس، وإن كان هذه المرة من سفر أيوب. انظر الحاشية التالية.

٢٢ - ٢٣ "كر الحياة أسرع من وشيعة النول!" الصورة من سفر أيوب "أيامى أسرع من وشيعة النساجين، تتلاشى من غير رجاء!" (٦/٧). واختيار شيكسبير لهذه الصورة المقترنة باليأس له دلالة، فهو يشبه نفسه ضمناً بأيوب عليه السلام (ويا للعجب!) ويتصور أن 'معاناته' فى طلب الإثم تشبه صبر نبي الله أيوب!

٢٤- كان 'نف' ريشة من إوزة حية يعتبر آنذاك من المآثر التى يتفاخر بها الصبيان، وإن كانت ممنوعة ويعاقب عليها بالضرب، مثل الهروب من المدرسة، واللعب بالنحلة الخشبية الدوارة (أى الخُذْرُوف).

المشهد الثاني

المنظر على مشارف غابة وندسور، والوقت في نحو العاشرة مساءً (انظر السطر ١٠).

١- "خندق القلعة". أى الخندق المجاور للغابة.

٥- "كلمة السر" (nay-word) وهى توازى (password) اليوم. انظر الحاشية على ١١٩/٢/٢.

٦ - ٧ "مُس..مُس" الأصل هو "أهمس لها mum فتقول لى budget" والكلمتان جزءان من كلمة واحدة هى (mumbudget) وكانت اسمًا للعبة من لعب الأطفال تتطلب الصمت. ويقول المعجم إن تعبير "يلعب لعبة الصمت (To play mumbudget)" كان شائعًا منذ ١٥٥٩. انظر ١٩٤/٥/٥ - ١٩٥.

١٢- "الشيطان، وسوف نعرفه بقرنيه" إشارة إلى فولسلاف بعد تعديل المثل السائر: "يُعرف الشيطان بقرنيه".

المشهد الثالث

١٠ - ١١ "التعنيف ساعة أفضل من شقاء كل ساعة": اعتمدت فى الترجمة على تفسير أوليفر الذى يقول إن الصياغة تعديل للمثل الذى يقابل لدينا "تعب ساعة ولا كل ساعة".

١٢- "العفريت الويلزى" (Welsh devil) اعتمدت فى التفسير على دافيد كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) وهو يقول إن المقصود "الشاغب" لا الشيطان.

١٥- "أخفوا" بمعنى غطوها بستار من نوع ما.

٢١- ٢٢ البيت الموزون المقفى يتضمن ما يسميه النقاد 'الدرس الأخلاقى للقصة' (ملكيسورى) مثل السطور الأربعة ٩٩/٢/٤-١٠٢، والمتحدث هنا وهناك هو زوجة يدج باعتبارها الزوجة الحبيبة التى تمثل نقيض موقف زوجة فورد التى تُقدِّمُ على المخاطرة (انظر المقدمة) بتدبير المقالب لفولسلاف، مدفوعة برغبتها فى السخريّة من زوجها حتى يقلع عن الغيرة.

المشهد الرابع

المنظر بالقرب من حفرة قطع الأخشاب (٥٢/٤/٤)، والوقت بعد المنظر السابق بنحو ساعتين، على نحو ما يفهم من ١٠/٢/٥. وتشكر إيثانز فى صورة جدّى، على نحو ما تقول الإرشادات

المسرحية التالية للسطر ٣٦/٥/٥ غير مؤكد، ومن العسير القطع في طابع تنكره، ولذلك فلمخرج أن يختار له التنكر الذي يحلو له.

٢- "الحفرة" (pit) المقصود هو الخندق، ولكن كريك (أو كسفورد ١٩٩٠) يقول إن الكلمة الإنجليزية كانت تعني ما تعنيه 'الهاوية' بالعربية التراثية، ومن ثم نار الجحيم، ولما كان قد أشير إلى إيثانز بتعبير 'الشیطان' ('العفريت' عندى فى ١٢/٣/٥) فمن المحتمل أن شيكسبير يقصد تورية 'خفية'. وقد التزمت بالنص دون الإيحاء بما يقوله كريك، فهو تأويل وحسب.

٣- "كلمة السر" (Watchword) المقصود الإشارة المتفق عليها.

المشهد الخامس

المنظر حول شجرة البلوط التى يرتادها الصياد هيرن، والوقت منتصف الليل.

٣ - ١٠ يُذكر فولسطف الجمهور بأشهر أسطورتين تحكيان اغتصاب جويتر لنساء من بنى البشر، إذ تنكر فى صورة ثور أبيض حتى يقنع يوروبا (Europa) ابنة أجينور (Agenor) ملك فينيقيا (Phoenicia) بالركوب على ظهره، فلما ركبت حملها إلى جزيرة كريت واغتصبها هناك، كما تنكر فى صورة طائر التَّم (وهو ما يسمى خطأ البجع) وبالعامة الإور العراقي حتى يتمكن من اغتصاب ليدا (Leda) زوجة تينداروس (Tyndarus) ملك اسبرطة.

٤ - ٥ "فأثبت الحب قرنين فى رأسك" يقول فولسطف إن القرنين هنا يرمزان للطاقة الجنسية لا للديوث، أى إنهما مثل قرون الوعول والأياتل.

٥- "تحيل الحيوان بشراً والبشر حيواناً" يقول كريك إن المقصود هو الغباء والذكاء، ولكن لماذا لا يكون المقصود الشهوة الحيوانية والعقل البشرى؟

٨- "الإوزة" طائر مشهور بالغباء والحمق. يقول دينت (Dent) فى كتابه المشار إليه عن لغة الأمثال فى شيكسبير إن هارت فى طبعة آردن الأولى ١٩٠٤ يستشهد بما جاء فى مسرحية جون ليلي (Lyly) وعنوانها ميداس (١٥٩٢) للتدليل على أن شيكسبير كان يقصد المثل الذى يقول "كل إوزة من طيور التَّم" (All his geese are swans) بمعنى "إنه لا يتصنع الحمق إلا كى ينال محبته"، وأظن أن المثل قريب من معنى فولسطف.

٩- "وما أعظم إثمها يا چوف" (! O Jove, a beastly fault) لم أستطع ترجمة التورية، ففولسطف

يتلاعب بكلمة حيوان في العبارة السابقة ويؤتى بعنفة لا تعنى الحيوان على الإطلاق، ولكنها تعنى اللفظ أو غليظ القلب، ولم أجد بعد أن وارت (fault) بالإثم أقرب من "أعظم" للصفة المؤكدة (intensifier).

١٠- يكرر فولسطاق ما فعله في العبارات السابقة، "ما أكبرها من خطيئة يا جويترا" (Jove, a foul fault!) إذ يقصد التورية الناجمة من الجناس بين (foul) أى أثير أو خبيث، وبين (fowl) التى تعنى الطائر، والطريف أن طبعة الفوليو تطبع الكلمة بالهجاء الأخير، ولكن السامع، رغم الهجاء الحديث، لابد أن يدرك التورية. ولما عجزت عن إبرازها في الترجمة عالجتها معالجتى للتورية السابقة (انظر الحاشية ٩ أعلاه).

١٤- "موسم التلاقح" (rut-time) للحيوانات مواعيد محددة للتلاقح، ونسميها الآن 'موسم التلاقح' (mating season) إذ لا تسمح الأنثى للذكر بأن يقربها إلا إذا كانت مستعدة للحمل (in season) ولما كانت صور فولسطاق مستمدة من عالم الحيوان (والغزلان خصوصاً) كان من الطبيعي أن يستخدم هذه المصطلحات.

١٤- ١٥ "أنصهر شحمى فخرج فى بولى" الأصل (piss my tallow) المعروف عن الأطباء كثرة التبول فى موسم التلاقح، ويستغل فولسطاق هذه الحقيقة فى إنشاء صورة جديدة خاصة به.

١٦- "يا غزالى" (my deer) تورية فى الكلمة إذا اختلف هجاؤها (dear) أى يا عزيزى.

١٧- "ظيبتى ذات الذيل الأسود!" الأصل (My doe with the black scut!) والمقصود أن شعرها أسود، ولكن الشراح يأتون بتأويل 'خارج' لا يهمن.

١٧- "البطاطا الحلوة" كان المعتقد أن أكل البطاطا الحلوة يقوى الشهوة.

١٨- "موال جرين سليفز" انظر الحاشية على ٥٥/١/٢.

٢٠- ٢١ "بين أحضانك" لا يدرك فولسطاق فى الظلام الدامس أنها بصحبة زوجة يسدج، وطبعنا أوكسفورد وكيمبريدج (١٩٩٠ و ١٩٩٧) تضيفان أنه يحتضنها، ولكن آردن ٢٠٠٠ تخلو من هذا الإرشاد المسرحى.

٢٤- ٢٦ لاحظ سرعة بديهة فولسطاق، وكيف حول الورطة التى وجد نفسه فيها إلى مناسبة للتفكه.

٢٤- "الظبى المسروق" كان اصطلياد غزال من أرض الغير يعد سرقة، وكان الصائدون يسرعون بتقسيم

الغزال حتى لا يُكشَفَ أمرُهُم، والصورة إذن مركبة، إذ يتحول فيها فولسطف من هيرن الصياد إلى غزال! ولاحظ كيف يعلق على أسلوب التقسيم بالتساؤل عن إجادته دور الصياد.

٢٨ - ٢٩ لاحظ قدرة فولسطف على تعديل "بين أحضانك" إلى "أفتح لكما أحضانى" !

٣٠- "يا خبر!" (Alas!) لم أجد خيراً من الكلمة العامة لنقل المعنى.

٣٥- الإرشادات المسرحية: انظر الحاشية على (٥/٤ / الإرشادات) بخصوص أسلوب تنكر إيفانز. وأما وجود يستول هنا فأمر عجيب، فطبعة الكوارتو لا تنص على وجوده، ولكنه موجود في طبعة الفوليو، وقد حصلت على الصورة الأصلية لهذه الطبعة التي حررها نيل فريمان (Neil Freeman) عام ٢٠٠١، في سلسلة بعنوان (Applause First Folio Edition) ويبدو أن شيكسبير أضاف اسم يستول في مراجعته للنص ما دام إيفانز، حسبما يقول فريمان، مشغولاً بتدريب الأبطال على دور الجنيات، ولا بد لأحد الأشخاص من إلقاء الأبيات من ٤٢ - ٤٦ ولكن فريمان يقول إن بعض المحررين يفضلون قيام إيفانز بدور يستول الذي غاب عن الحدث طويلاً. ويرر ملكيوري وجود يستول بأن شيكسبير استعان به ليمثل دوراً كان موجوداً في صورة مبكرة من صور الماصك الخاص باحتفال الجارتر، وانظر المقدمة.

٣٩- "يا أيتام" المقصود أن الجنيات لسن من بنات البشر.

٣٩- "ورثن مهام الأقدار المكتوبة" أي ورثن واجب تنفيذ ما تقضى به الأقدار.

٤١- "منادى الجن" (Crier Hobgoblin) كانت مهمة الجنى الذي يشار إليه باسم (Hobgoblin) تتضمن توصيل الرسائل وحمل البشائر والمناداة على غيره، وكان يطلق عليه أحياناً (بك) أو (روين جودفلو) (Robin Goodfellow) (Puck) وعندئذ كان يقوم بالألاعيب وتدير 'المقابل' للبشر، على نحو ما يفعل في حلم ليلة صيف. وأما كلمة (crier) فكانت تشير إلى منادى البلدة أو القرية (ولا تزال).

٤٣- "جندبة" في الأصل (cricket) وهو اسم الجنية، أي إنها كانت أنثى الجندب.

٤٥- "أقرصن" كانت الجنيات تعاقب المهملين والمهملات بالقرص.

٤٥- "التوت الأزرق" في الأصل (bilberry) وهو المعروف في سكوتلند باسم (blaeberry) وفي أمريكا الشمالية باسم (blueberry) والواضح أن الكلمات مترادفة.

٤٦- "فمليكتنا المشرقة" (our radiant queen) المقصود ملكة الجان، ولكن الإشارة المضمرة إلى الملكة إليزابيث واضحة.

٤٧ - ٤٨ السطران المودونان المقفيان اللذان يعبر فيهما فولسطاف عن هذه الفكرة القديمة (التي تنذر من يدخل عالم الجن بقرب وفاته) قد يكونان من بقايا الماصك القديم، وانظر المقدمة.

٤٩- "خرزة" (Bead) اسم الجنية وهو اسم يفيد ضالة حجمها.

٥٧ - ٧٣ مباركة ملكة الجان للقصر وسكانه تذكرنا بمباركة أوبرون (Oberon) ملك الجان فى حلم ليلة صيف لقصر الدوق ثيسوس (Theseus) (٥/١/٤٠١ - ٤٢٠) وانظر الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٠.

٦٠- الإشارة إلى الملكة اليزابيث "صاحبة" قصر وندسور، والتي "تسكن" فيه.

٦١- "مقاعد الشرف فى القلعة" : (several chairs of Order) كان عددها أربعة وعشرين مقعداً، وكانت مخصصة للمغنين فى جوقة كنيسة سانت جورج فى قلعة وندسور، ويمثل كل مقعد "رتبة الشرف" أى رتبة الحصول على وسام الجارتر.

٦٢- كانت درع النبالة الخاصة بكل فارس ملصقة أو مرسومة على ظهر مقعده، إلى جانب ييارق أخرى مستقلة تزين "الخوذة" فوق الكرسي.

٦٧- "وتحلقن كدائرة وسام الجارتر فى حلقة جن" أى إن ملكة الجان تأمر أتباعها بأن يُحاكين "حلقة الجارتر" (Garter compass) بدائرة (ring) يرسمها على الأرض، والمقصود بحلقة الجارتر التضاف الشريط حول الساق، وبدائرة الجن تلك الحلقات الزاهية الخضرة على الأرض التى كان الناس ينسبون نضرتها إلى الجن، وتسمى حلقات الجن (fairy rings).

٦٩- "العار على من يقصدنا بأذى" يقول الشراح إن الصيغة الفرنسية 'القديمة' (أى باللهجة الفرنسية المهجورة) أصبحت من الأمثال السائرة، وإن الذى اختارها هو إدوارد الثالث مؤسس وسام الجارتر فى عام ١٣٤٤، وكان ذلك، فيما يروى، عندما شاهده بعض رجال القصر ينحنى لالتقاط رباط ساق إحدى السيدات بعد سقوطه أثناء الرقص، وعلقوا على ذلك تعليقات ساخرة. والعبارة الفرنسية يمكن تفسيرها تفسيراً آخر، وانظر المقدمة (والعبارة هى *Honi soit qui mal y pense*).

٨١- ٨٢ يقول النقاد إن شيكسبير أضاف هذين السطرين بالثر فيما بعد، فهما مشوران ويقاطعان انطلاق النظم المقفى، فالسطر السابق ينتهى 'بالأهمل' واللاحق 'بالأول'.

٨٢- "قطعة جبن" الفكاهة المعهودة للسخرية من حب أهل ويلز للجبن.

- ٨٩- "أصبعه الخشبى" فى الأصل (wood) فقط والمقصود أصبع فولسطاق.
- ٩٣ - ٩٨ يغير شيكسبير من أطوال الأبيات فحاكيته فى الترجمة.
- ١٠١ - ١٠٢ يغير شيكسبير البحر الشعرى فغيرت البحر عندى.
- ١٠٩ - "يا سيد بروك" يحاكي فورد لهجة وحديث فولسطاق إليه عندما كان فورد متكرراً فى شخصية بروك، فى ١٤٦/٢/٢ - ٢٧١، و ٥٧/٥/٣ - ١٢٨، و ٩/١/٥ - ٢٩.
- ١١١- "وغدا! وغدا ديوث" هذه هى الأوصاف التى أطلقها فولسطاق على فورد من قبل.
- ١١٦- "لم نستطع أن نلتقى" فى الأصل (meet) والمعنى هو المضاجعة (OED meet v. 11e) ولكننى أتيت باللفظ الذى يتضمن التلطف فى التعبير.
- ١١٧- "ظيى العزيز" التورية المعهودة فى (deer) وأتيت فى الترجمة بالمعنيين.
- ١١٩ - ١٢٠ "حمار" و"ثور" كان الوصف بهذا وذاك شائعاً فى شيكسبير، ولكن إضافة الثور مهمة لأن له قرنين.
- ١٢٤- "تنطلى على" لم أجد هذا الفعل (فعل المطاوعة من طلى) فى المعاجم العربية، ولكن المادة اللغوية التى يقدمها لسان العرب تسمح باشتقاقه بمعنى يحلو أو يحسن (إذا اقتصرنا على الدلالة القديمة) وتسمح بقبول التركيب الاصطلاحي (مع حرف الجر) بالمعنى الجديد، وهو "يبدو مُصدّقاً أو قابلاً للتصديق"، وهو ولا شك معنى مُولّد من المعنى القديم.
- ١٢٤- "تنطلى على" فصدقتها حقاً الأصل: (drove - (it).. into a received belief)
- ١٢٥- "على الرغم من منافاتها للعقل والمنطق" الأصل (in despite of the teeth of all rhyme and reason)
- يجمع فولسطاق هنا بين تعبيرين اصطلاحيين، أحدهما: (In spite of one's teeth)
- التي تقابل لدينا "رغم أنف كذا.."، والآخر هو: (To have neither rhyme nor reason)
- أى دون سبب منطقي أو عقلائي. والجمع بين التعبيرين فى صياغة واحدة يضيف مذاقاً خاصاً على لغة فولسطاق.

١٢٦- "أضحكة" في الأصل: (Jack-a-Lent) والمعنى الحرفي الدقيق 'الدمية' (وقد ترجمتها بالأراجوز في ٢٣/٣/٣) ولكن الأصل التاريخي ربما يكون المقصود هنا لا المعنى المجازي الشائع، إذ كانت تلك الدمية تاريخياً صنماً من حجر يجره الناس أثناء فترة الصوم الكبير (Lent). وعلى هذا يكون من وراء المعنى الظاهر الذي يجمع الشراح على أنه (laughing-stock) وهو ما أخذت به، معنى آخر ألمحت إليه في 'يتندر بها الناس' استكمالاً للصورة.

١٢٨ - ١٢٩ عندما يتخلى إيثانز عن تكرهه ويسقط قناعه يعود إلى خصائصه اللغوية الفريدة، نحواً ونطقاً، ومحاكاتها عسيرة بالعربية كما ذكرت في المقدمة، ولما كان من المحال في نظر فورد أن يتكلم إيثانز لغة إنجليزية سليمة يقول ما يقوله في ١٣٢ - ١٣٣.

١٣٤- انظر قول فولسطف السابق "لترعت مخي من رأسى ودمته بالزبد" في ٦/٥/٣ وانظر الحاشية على ذلك السطر.

١٤٥- لاحظ بناء الجملة المركبة الطويلة التي تقولها زوجة يدج، وعدد كلماتها بالإنجليزية ٣٩، وبالعربية ٢٦، وقد تعمدت محاكاة البناء بدلاً من التقسيم، كما تفعل في ترجمة الشر العلمي، لأن زوجة يدج تمثل 'المرأة الجديدة' التي يمنحها شيكسبير طاقة لغوية كبيرة، فهي التي تنشد الشعر، وتشارك الرجلين في الحوار التالي سخريتهما من فولسطف (لا زوجة فورد).

١٥٣- "يقذف بالباطل مثل إبليس" يقول شاهين إن إبليس 'قذف بالباطل' حين أخبر حواء (سفر التكوين ٣/٤-٥) أنها لو أكلت هي وآدم من ثمر الشجرة المحرمة "فلن يموتا" بل سوف يصبحان "مثل" الله، ولكن المعروف عموماً أن إبليس أبو الأكاذيب كلها.

١٥٤- "في فقر أيوب" كانت الإشارة إلى الكتاب المقدس قد تحولت عند شيكسبير إلى مثل سائر، إذ يقول فولسطف "إنني في فقر أيوب" في حديثه مع قاضي القضاة في هنري الرابع ٢ (١٢٦/٢/١).

١٥٥- "وخطأ كزوجة أيوب": في الكتاب المقدس تقول زوجة أيوب لزوجها "أما زلت معتصماً بكمالك؟ جَدَفَ على الله ومُتْ" (سفر أيوب ٩/٢).

١٥٧- "النبيذ الويلزي" (metheglin) كان يصنع بتخمير عسل النحل وتضاف إليه بهارات معينة، وليس له مقابل بالعربية فاكثيت بوصفه.

١٦٠- "إنى أحس بالمذلة" الأصل (I am dejected) وهذا هو المعنى الشيكسبيرى هنا.

١٦٠ - ١٦١ - "الأقمشة الويلزية الخشنة" الأصل (Welsh flannel) وإغراء ترجمة الكلمة بالفانلة

العربية أو العامية إغراء شديد، ولكن الصحيح أن (flannel) اسم نسيج صوفى، والكلمة أصلها ويلزى (gwlanen) (تتلق جولانين) من (gwlan) أى الصوف، وقد يتحول معنى النسيج إلى القطن بإضافة الصفة (cotton flannel)، وله مثل صاحبه ملمس أزغب، يشبه الكستور المصرى، وإذا جمعت الاسم (flannels) أصبح معناها إما السراويل المصنوعة من هذا القماش أو الملابس الداخلية الصوفية الثقيلة! وهذه كلها معان حديثة.

١٧١- "يشك الأطباء فى هذا!" (Doctors doubt that) كان من الأفضل أن أتى بالمعنى المقصود وحسب، ألا وهو "هذا رأى من آراء أ" أو "لا إجماع على هذا!" ولكنى أتيت بالترجمة الحرفية لأن زوجة يدج تشير من طرف خفى إلى الطبيب كايوس، والمعنى المضمّر لديها هو أن "الطبيب الذى اخترته زوجاً لابتى لديه الخبر اليقين"، وأما المثل السائر الذى تستند إليه فى صياغة عبارتها فهو "هذا رأى طبيب واحد فحسب" (That is but one doctor's opinion)

١٧٤- "يا صهرى يدج أ" الواضح أن يدج أبعد ما يكون عن مصاهرة سلندرا

١٧٥- "يا زوج ابنتى" يواصل يدج الإشارة إلى التدبير الذى ندرك فشله دون أن يدري.

١٧٦ - "مقاطعة جلوسترشير" فى هذا تذكير للجمهور أنه وعمه يزوران وندسور فقط، ما دام من جلوسترشير.

١٨٥- "فليقبض الله روحى!" هذه صورة مقابلة، من الزاوية الثقافية، للصورة الإنجليزية وهى (would I might never stir) أى أدعو الله أن يسلبنى الحركة إلى الأبد!

١٨٦- "غلام سائس خيل البريد" (a postmaster's boy) والسائس هو الذى يشرف على خيول البريد (post-horses).

١٨٧- يقصد يدج ما أتيت به فى الترجمة، ولكن سلندر يتصور أنه يقصد أنه أخطأ ولم يصطحب الشخص المطلوب. وهذا يتعذر إظهاره فى الترجمة.

١٩٠- المعنى الأصلى يتضمن معنى خارجاً لم آت به وفضلت الصياغة 'المحايدة'، والمعنى الخارج

واضح لكل من يسمع الحوار الاصلى (I would not have had him) وتفسيرى المحايد يفترض تقدير وجود (for a wife) محذوفة فى آخر الجملة.

١٩٤ - ١٩٥ "قلت لها 'هس'..." انظر ١٠-٥/٢/٥ والحاشية.

١٩٦- بعد هذا السطر ينص كريك فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) على خروج سلندر، ويوافقه كرين فى طبعة نيوكيمبريدج (١٩٩٧) ولكن سلندر يظل على المسرح فى جميع الطبعات الأخرى القديمة والحديثة، ويشرح ملكيورى الأمر قائلاً "لا لزوم لهذا فيما يبدو، ولنا أن نتصور بقاء سلندر، وكايوس من بعده على المسرح، وإن التزما الصمت وبدا عليهما الانكسار، حتى نهاية المسرحية، ولو لم يكن ثم سبب سوى ملء المسرح فى غياب كويكلى وشالو وصاحب الفندق" (ص ٢٨٩).

٢٠٢- خلافاً لسلندر الذى يكتشف الصبي المتكرر فى رى امرأة قبل عقد القران، يستكمل كايوس مراسم عقد القران على الغلام قبل اكتشاف الحقيقة.

٢٠٣ - "إنه غلام لا آن ييدج!" الاصل (A boy it is not Anne Page) وهذا هو النص فى طبعة الفوليو التى يحافظ عليها ملكيورى، والطبعات الأخرى تفصل بين كلمة (boy) والجملة التالية، إما بنقطة أو بفاصلة منقوطة، وبعض هذه الطبعات تقدم علامات فصل ووصل مختلفة تماماً عن طبعة الفوليو، ولكننى أرى أن صيغة الفوليو لا تحتاج لتصحيح، والتركيب ليس "غريباً" كما يقول ملكيورى الذى يفسر العبارة قائلاً إن كايوس يقول "آن ييدج ليست غلاماً".

٢٠٦ - جميع الطبعات باستثناء آردن (٢٠٠٠) تنص على خروج كايوس بعد هذا السطر، ولكننا ما دمنا سمحنا لسلندر بالبقاء فيجب أن نسمح ببقاء كايوس أيضاً، وحجة كرين فى إخراج سلندر هى أن كايوس يخرج هنا، أى إن للمخرج إما أن يستبقى الاثنين أو يجعلهما يخرجان.

٢٠٨ - ٢٤٠ بقية المشهد بالنظم الخالى من القافية، باستثناء قافية أو قافيتين.

٢٢٦ - ٢٢٧ فى هذين السطرين الموزونين المقفين يستعير فورد من زوجة ييدج مهمة الإفصاح عن 'الدرس الأخلاقى' للمسرحية.

٢٢٨ - ٢٢٩ لاحظ أن فولسلاف يواصل استلهاهم صورة صيد الغزلان بالسهم، وهو يقول ما يقوله نثراً لكن الإيقاع المنظوم واضح.

٢٣١ - "ما لا يمكننا أن نتفاداه علينا أن نرضى به" الأصل يقول

(what cannot be eschewed must be embraced)

وهو تعديل للمثل السائر الذي أتيت به (what cannot be cured must be endured)

٢٣٢ - ينهى فولس طاف كلامه في المسرحية بالتعبير عن مبدأ يؤمن شخصياً به، وهو أن الصياد لا يميز بين طريفة وأخرى، ولكنه يستعير له صيغة 'محبوكة' من الأمثال السائرة.

٢٣٤ - "فليسعدك الله" تحذف طبعة القوليو اسم الجلالة وتأتي بالسما في مكانه، كما هو الحال في

السطر ٢٣٠ عاليه (أسعدك الله) تطبيقاً لقانون تحاشي ذكر الله على المسرح الصادر عام ١٦٠٦ والذي سبقت الإشارة إليه.

٢٣٩ - ٢٤٠ تنهى المسرحية، كما هو معتاد، بسطرين موزونين مقفين.

زوجات مرحات

النص الكامل الذى قدمه مسرح الطليعة عام ١٩٨١ للكوميديا
المقتبسة عن مسرحية شيكسبير زوجتان مرحتان من وندسور، من
إعداد وأشعار محمد عنانى، وإخراج محمود الألفى، وتمثيل وغناء
أعضاء الفرقة (ومن بينهم أحمد عقل، وسهير طه حسين، وعادل
خلف، وكمال أبو رية، ونادية عزت، ويوسف رجائى، وشوشو
سلامة). وموسيقى وألحان جمال سلامة.

الفصل الأول

المشهد الأول

(حديقة أمام منزل الأستاذ الرمادى. عندما ترتفع الستار نرى شخصين يهرولان نحو باب المنزل ويدخلان ثم يخرجان بسرعة ويتجهان إلى أقصى اليمين ويغادران المسرح. يدخل من حيث أتيا الأستاذ الرمادى والأستاذ ونيس وينظران فى جميع الاتجاهات ثم يتجهان إلى باب المنزل ويقفان لحظة ثم يعود الرجلان. يهمس لهما الرمادى شيئاً فيعودان من حيث أتيا)

الرمادى : لو كنت بس أعرف سبب الزيارة الغامضة دى.

ونيس : هو ما قالش فى الجواب؟

الرمادى : أبدا.. كل اللى كان فى الجواب أن عباس باشا فنتاس مستشار الصدر الأعظم واصل المعادى بكرة.. . يعنى النهاردة وعلى ما استلمت الجواب أنا بصفتى شهبندر تجار المعادى كان سيادته وصل ونزل هو ورجاله فى اللوكاندة.

ونيس : تفكر أنه بات ليلة امبارح هناك؟

الرمادى : ضرورى وإلا ما كانش استلم دعوتى النهاردة.

ونيس : يعنى واثق أنه موجود؟

الرمادى : بقول لك استلم الدعوة وجاى على العشاء دلوقت.

ونيس : (يضرب كفا بكف) وما حدش أبداً يعرف ليه؟ العادة أن الحتة اللى بيزورها

بتأخذ خبر.

(صياح من خارج المسرح)

نورا : (من الخارج) أبويا... أبويا...

الرمادى : دى نورا بتى.

(تدخل نورا)

خير يا نورا؟

نورا : والدتى بتقول شافت لمة كبيرة جاية من ناحية النيل.

الرمادى : شافت الباشا؟

نورا : ما أعرفش.. بتقول فيه تختروان وهيصة.

ونيس : يبقوا لازم وصلوا.

الرمادى : طب خشى انتى.. خليفهم يجهزوا السفرة حالا.

(نورا لا تتحرك)

ونيس : أنا تحت أمرك.. إن كنت عايز مساعدة وإلا حاجة.

الرمادى : متشكر قوى.. مدام زهرة - أخت المدام - عندنا من الصبح.. والحقيقة

ساعدتنا فى كل حاجة..

(يدخل اثنان من الخدم حاملين سلة طعام ضخمة)

يا الله ياد أنت وهو أعمل لك همة.

(يدخلان المنزل)

نورا : (فجأة) عمى ورد حيفربها.

الرمادى : هى مين يا بت؟

نورا : خالتي زهرة! أصله ما كانش فى البيت ساعة ما بعثالها... صابت له خبر وجات من وراه.. وماما بتقول أنه بيغير عليها موت.

الرمادى : (مخرجاً) كفاية يا نورا.. خشى أنت جوه..

نورا : (لا تسمع الكلام - مستمرة) ولو عرف أنها خرجت من غير إذن حيضربها.
(تدخل مدام فلة ومام زهرة.. فلة تجذبها من يدها كأنما لتحاول منعها من الرحيل)

زهرة : موش ممكن يا فلة.. لازم أروح حالا..

فلة : يا زهرة يا حبيبتى احنا محتاجين لك.. أرجوكى..

زهرة : يا فلة جوزى ما عندوش تفاهم..

فلة : أنا حاكلمهولك.

زهرة : وده بيسمع كلام حد برضه؟

فلة : (تقبلها) عشان خاطرى.. عشان خاطر أختك الكبيرة!

زهرة : أنا خايفة..

نورا : (فجأة) خايفة تتضرب؟

فلة : إخرسى عمى فى عينك.. أنا حاقول لأبوكى بأدبك..

الرمادى : نورا يالله انجى على جوه..

(إلى زهرة)

حقك على يا مدام زهرة.. أصل البت دى لسانها متبرى منها..

(يدخل الرجلان مهرولين)

رجل ١ : وصلوا يا بيه..

رجل ٢ : لمة كبيرة وهيصة .. يا ساتر يا رب

الإمادى : طب مع السلامة انتو ..

(يخرجان)

فلة : يالله يا حبيبتى بقى نوضب القعدة .. يالله يا نورا معانا .. يالله بقول لك ..

(تخرجان مع نورا داخلين إلى المنزل)

ونيس : أنا متهيألى الباشا جاى يحقق فى حاجة .

الإمادى : (منزعجا) يحقق بتقول؟

ونيس : أمال إيه اللى يجيبه المعادى دلوقت؟

الإمادى : الحقيقة الجواب ده .. (يسط رول طويل مبروم)

الإعلان والا فرمان ده .. لخبط كيانى .

ونيس : ما هو لو ما كانش حاجة حصلت .. ما كانش ورانا وشه ..

الإمادى : (يفكر) يعنى رأيك إنه .. إنه ..

ونيس : الصدر الأعظم .. لازم ييشك ..

الإمادى : وحيشك فى إيه بس؟

ونيس : أنا شخصيا مدرس .. وما فيش حاجة حصلت عندى فى المدرسة ..

الإمادى : واحنا تجار .. وشرفا والحمد لله ..

ونيس : افتكرو .. يمكن برضو ..

الإمادى : اسمع يا ونيس .

ونيس : خير ..

الإمادى : المهم دلوقت إن احنا نلم نفسنا وناخد بالناس كلامنا .. لازم نبسطه

ونكرمه ونفرشه لحد الأزمة ما تفوت..

ونيس : ربنا يستر..

الرمادى : ولا يرزقناش بحد من إياهم..

ونيس : قصدك البهوات إياهم؟

الرمادى : وإيه اللى حيجبهم دلوقت؟

(يلمحان ضحيل ونحيل قادمين)

ونيس : أهم.. اتفضل..

الرمادى : أنت اللى قوَّلت

(يدخل ضحيل فى خيلاء وخلفه نحيل حاملا حقيبة)

ونيس : (متقدما) أهلا ضحيل بك.. أزيك يا نحيل أفندى..

(لحظات من الصمت والتوتر ثم ينطلق فجأة صوت ضحيل)

ضحيل : من غير سلام ولا كلام أنا عايز أشوف الباشا..

نحيل : احنا سمعنا إنه هنا..

ضحيل : فين الباشا؟ فين؟ عندك يا أستاذ رمادى؟

ونيس : يا ضحيل بك هدى أعصابك..

الرمادى : خير كفى الله الشر..

ضحيل : أنا حارفع الموضوع لمجلس القضاء الأعلى..

ونيس : إيه اللى حصل بس؟

ضحيل : لا يمكن اسمح لحد يسرقنى بالطريقة دى..

الرمادى : ربنا ما يجيب مشاكل ولا سرقات.. موش تفهمونا إيه اللى حصل؟

ضحيل : أنا القاضي ضحيل بك.. من بيت عظيم.. :

ونيس : بس ممكن تهدوا شوية..

نحيل : عمى دمه حامى يا أستاذ ونيس..

ضحيل : الباشا فين؟ قر.. اعترف..

الرمادى : فنتاس باشا لسه ما جاش.. لكن زمانه جاى على طول..

ونيس : وانتوا عارفين إنه جاى فى مهمة رسمية..

ضحيل : يا ونيس أفندى رجالته سرقوا معزتى..

(الرمادى ينظر إلى ونيس فى دهشة ولا

يستطيعان الكلام من الحرج)

نحيل : ورجالته كمان ضحكوا على وأخذوا محفظتى..

الرمادى : يا خوانا عيب مش كدة.. الباشا راجل مهم فى البلد واسمه زى الطبل..

عن إذنكو لحظة واحدة..

(يدخل رجل حاملاً صندوقاً فيناديه الرمادى ثم يهمس

لونيس ويدخل مع الرجل إلى المنزل) (يخرج الرمادى)

ونيس : ممكن تسمعونى لحظة.. أنت يا نحيل أفندى موش كنت عايز تتجوز الأنسة

نورا بنت الرمادى أفندى؟

نحيل : نورا (يصفر) نورا.. (يصفر)..

ونيس : عايز والا موش عايز..

نحيل : اسأل عمى؟

ضحيل : عايزه يتجوز بنت فلاح؟

ونيس : الرمادى أفندى شهيندر تجار المعادى.. ونورا نفسها ورثت سبعميت دينار من جدما الله يرحمه.. غير الذهب والفضة..

ضحيل : موش ممكن.. (يتردد) ورثت كام؟

ونيس : سبعميت دينار..

ضحيل : وذهب وفضة بتقول؟

ونيس : أكياس وأكياس.. هيه؟ موش أحسن لنا نخطبها له النهاردة وننسى حكاية المعزة دى..

نحيل : أنا ما أعرفش أخطب..

ونيس : دى حاجة بسيطة قوى..

نحيل : عمى يخطب لى..

ونيس : كلنا حنساعذك... بس على شرط -

(فجأة تسمع ضجة فى الخلفية ونفير ويدخل شخص

ويعلن قدوم الباشا - يسود التوتر يدخل الرمادى

وزهرة وفلة ونورا من اليسار - خارجين من باب

المنزل بينما يدخل موكب الباشا من اليمين)

المنادى : عباس باشا فنتاس.. ابن الحسب والنسب.. عجيب الجسد والنسب.. لما

يغضب يثور ولما يهدأ يفور.. نار قايدة وشرار، وللصدر الأعظم مستشار

(ينزل الباشا من التختروان بينما يتلفت الجميع فى رهبة)

الرمادى : اسمح لى أرحب بمعالى الباشا.. أنا محسوبك الرمادى.. شهيندر تجار

المعادى.

فنتطلس : (بعظمة) أهلاً.. يا... رمادى..

الرمادى : معاليك شرفت وآنت.. كلنا فى الانتظار.. على أحر من النار.

فنتطلس : (يتجول بعينه فى الموجودين) ومين.. دول؟

الرمادى : حبايب وقرايب.. مدام فلة.. مراتى..

فنتطلس : أهلاً وسهلاً..

الرمادى : ومدام زهرة.. اختها.. مرات الأستاذ ورد..

فنتطلس : (يضحك) انتو عايشين فى جنينة لازم.

(يضحك الجميع مجاملة له بينما يتربص به ضحيل أفندى ولا يضحك)

أمال فىن ورد أفندى؟

زهرة : زمانه جاي.. أنا سبت له خبر.. أصل ساعة معاليك ما (تغير رأيها)

قصدى ساعة ما عرفت بوصول معاليك.. ما قدرتش استنى وقلت لازم آجى

أرحب بيك.. وكان خرج هو من بدرى يستقبل مركب بدنجان..

وحضرتك عارف إن ده موسم البدنجان.

فنتطلس : أنتو يعنى تجار بدنجان؟ (يضحك)

(يضحك الجميع مجاملة له إلا ضحيل الذى يحاول

الاقتراب من الباشا والجميع يحاولون أن يمنعوه).

الرمادى : احنا تجار خضار وفاكهة وحاجات تانية تعجب معاليك..

فنتطلس : بس دى بتجيب فلوس.. قصدى مكسبها يعنى -

الرمادى : مستورة والحمد لله..

نورا : (تتقدم منه فجأة) أنا إسمى نورا.. بنت الأستاذ الرمادى.. والأستاذ ونيس

ده هو المدرس بتاعى.. بس هو مزوغ النهاردة من المدرسة عشان -

الإمادى : (صائحاً فى نورا) بس يا نورا.. (محاولاً تلطيف الجو) كلنا جايين مخصوص عشان نستقبل معاليك.. وعاملين عزومة كبيرة عشان نرحب بأعظم باشا فى الحتة..

فنتاس : (يبدو عليه الغضب) الحتة؟ حتة إيه؟ (ينهض غاضباً) أنتو الظاهر برضه مش عارفينى.. أنا لما عيّنى الصدر الأعظم مستشار له.. كان عايزنى أبقي عينه الساهرة فى كل حتة.. فى كل مكان.. فاهمين؟

(يهدأ قليلاً ثم يتحدث بنبرات توحى بالرهبة) آخر مرة كنت معاه.. قال لى يا فنتاس.. أنا عايزك تفتح كويس وتشوف الجماعة اللى أنا عييتهم ع الأقاليم بيشتغلوا كويس والا لا.. وخاصة الممالك..

(لحظات صمت وتوتر - يبدو على ضحيل ونحيل

فيها القلق - يحاول التقدم من الباشا ثانياً)

فلة : السفرة جاهزة يا معالى الباشا..

زهرة : ممكن تفضلوا معاليكم..

فنتاس : (ينهض ويتحدث فى عظمة) ما فيش مانع..

ضحيل : (يتقدم منه فجأة) أنا عايز معزتى!

(توتر وارتباك)

فنتاس : عايز.. آه؟

الإمادى : (بسرعة) لا ولا حاجة.. دا ضحيل بك.. قاضى صلح.. اتفضلوا

اتفضلوا.. السفرة جاهزة..

- فنتطلس** : شكله غريب .
- ضحيل** : رجالتك دخلوا أرضي وسرقوا معزتي .
- فنتطلس** : (في عظمة) ييقول إيه ده؟
- ضحيل** : سعادتك -
- فنتطلس** : (مُصَحِّحًا) معاليك -
- ضحيل** : حرامي -
- فنتطلس** : الراجل مجنون - امسكوه . .
- ونيس** : دا سوء تفاهم يا صاحب المعالي . . تعال يا ضحيل بك . . (هامسًا) احنا موش اتفقنا . . (بقية الهمس غير مسموع)
- نحيل** : ورجالتك يا باشا . .
- ونيس** : (يحاول إسكاته) إحنا اتفقنا يا نحيل -
- نحيل** : (مستمرًا) ضحكوا علىّ وخدوا محفظتي . .
- فنتطلس** : (في دهشة مصطنعة) رجالتى أنا . . خدوا . . محفظتك . . أنت؟
- ضحيل** : حصلت إهانات . .
- نحيل** : وسرقات
- الإلهادى** : يا خوانا كفى الله الشر . . دى حاجات بسيطة . . احنا الدنيا موش سايعانا م الفرحة . .
- فنتطلس** : (نفس الدهشة) ييقولوا إيه الجماعة دول؟
- ونيس** : دى حاجات بسيطة . . أرجوك يا باشا ما تعكرش دمك . .
- ضحيل** : الباشا غلط فى حقى يا ونيس أفندى

الإمادى : الغلط يتصلح يا خوانا ..

فنتاس : (منفجراً) انتوا بتخرفوا بتقولوا إيه؟ معزة إيه ومحفظة إيه؟ أنا .. عباس باشا

فنتاس .. تتهمونى بسرقة معزة ومحفظة؟ (فى لهجة تهديد) أنا حاغضب ..

وأنا لما اغضب باثور .. ولما باثور بامشى .. ولما امشى -

الإمادى : (مقاطعاً) امسحها فى يا باشا ..

فنتاس : (يجلس) مسحتها ..

ضحيل : المعزة (ينهض الباشا).

الإمادى : عشان خاطرى

فنتاس : (يجلس) عشان خاطرك.

نحيل : المحفظة - (ينهض الباشا)

الإمادى : عشان خاطرنا ..

فنتاس : (يجلس) عشان خاطركو ..

الإمادى : اتفضلوا معاليكو بقى .. واتفضلوا يا جماعة كلكو .. كلكو معزومين ..

الاكل جاهز وبعد الاكل فيه مَعْنَى وطرب ..

فنتاس : انتوا دابحين لى إيه؟

فلة : حاجة بسيطة ..

زهرة : ما تليقش بمقام معاليك ..

فلة : معزة صغيرة -

ضحيل : (صائحاً) معزتى.

ونيس : (يجره بعيداً) هَدِّى أعصابك يا ضحيل بك ..

زهرة : جميلة قوى فى الشوى ..

ضحيل : دبحوا معتزى .. دبحوا معتزى!

الرهادى : ياخوانا اتفضلوا بقى .. الاكل مستنى ..

فتطاس : آ .. مستنى؟ أنا ما اقدرش أخليه يستنى أبداً .. أنا باحترم المواعيد موت ..

(فجأة يجرى داخلاً المنزل وخلفه الجميع إلا نحيل)

نحيل : (وحده على المسرح) يعنى كان لازم الخطوبة النهاردة؟ يعنى ده وقت

مناسب برضه؟ الباشا وصل والمعزة طارت والمحفظة اتسرقت والدنيا

مقلوبة .. (يبحث فى جيوبه) وكمان كتاب النكت ضاع .. وكتاب الفوازير

سرقوه ولاد الذين .. طب حاخطبها أزاى بقى دلوقت؟ حاجيب كلام منين

بس؟ .. وأنا يا مولاي كما خلقتنى .. وبعدين - مين قال إنى عايز أخطبها؟

وحتى لو عُرُت .. حاخطبها أزاى - أكلها فى السبعميت دينار؟ ما يمكن ما

عندهاش ذهب ولا فضة! لا يا عم .. أنا لازم أمشى فى الوقت المناسب

(يلمح نورا داخله) وهو ده الوقت المناسب (يتجه إلى باب الخروج فتناديه

نورا فيتسمر فى مكانه).

نورا : (داخله - بصوت منغم) نحيل أفندى ..

نحيل : (يتسمر دون أن يلتفت إليها)

نورا : (بتنغيم أكبر) نَحُوله ..

نحيل : (لنفسه) يا ساتر استر .. (يلتفت إليها ضاحكا) أهلا .. (يحاول الخروج

ثانياً) سلامو عليكمو ..

نورا : على فين؟

- نحيل : مشوار صغير..
- نورا : موش ممكن.. دول متظرين.. موش ح ياكلوا إلا بيك..
- نحيل : ياكلوا فى إيه؟
- نورا : (تضحك) اتفضل معاى..
- نحيل : (مستجما شجاعته) نورا.. إيه رأيك فى؟
- نورا : نحيل..
- نحيل : ما هو شوفى بقى.. الوقت موش مناسب.. وكتاب النكت ضاع.. وكتاب الفوازير-
- نورا : (مقاطعة) نكت إيه يا نحوله؟
- نحيل : أنا ما اسميش نحوله.. إسمعى.. أقولك نكتة الكلب الأحمر.
- نورا : أفندم؟
- نحيل : بلاش.. أقولك فزورة الكلب الأصفر؟
- نورا : نحيل أفندى إيه اللى جراك؟
- نحيل : ممكن تقولى لى عايزة إيه؟ موش ممكن أروح؟
- نورا : والعزومة يا نحوله؟
- نحيل : يا دى الوقعة! قولى لى.. إنتو كلابكو بيهوهوا ليه؟
- نورا : يمكن فيه حرامية!
- نحيل : صح.. داك النهار مسكوا واحد من ديله.
- نورا : حرامى؟
- نحيل : لا.. كلب.. خليكى معاى.

(يدخل الرمادى)

الرمادى : إيه يا نحيل أفندى .. إحنا بنستناك جوه .. دَخَلِيه يا نورا ..

(نورا تجره من يده إلى الداخل) (يخرجان)

الرمادى : (وحده) يادى اليوم اللى موش فايت .. يا رب استرها معانا ..

(يدخل ورد)

ورد حبيبى .. فينك يا راجل؟

ورد : فين زهرة؟ فين مراتى؟

الرمادى : إيه اللى أخرك كده؟

ورد : (صائحا) فين مراتى باقول؟؟

الرمادى : حتكون فين يعنى؟ جوه .. فى البيت ..

ورد : مع الباشا؟

الرمادى : معانا كلنا .. تعال يا راجل أما أحكيلك ..

ورد : لا تحكىلى ولا أحكيلك .. ستات مالهومش أمان .. أوصل للشط آشوف

المركب أرجع ألقاها فص ملح وداب؟

الرمادى : يا راجل رَوِّقْ دمك .. دى جات لأختها تساعدها فى التحضير .. ما أنت

عارف الورطة اللى أحنا فيها!

ورد : وسايهم لوحدهم .. قدامى يا رمادى!

(يدفع الرمادى أمامه بينما يتلصص نحيل خارجا - وقبل

أن يتجه خارج المسرح من الناحية الأخرى تناديه نورا)

نورا : (بصوت منغم) نحيل أفندى

نحيل : (يستدير بطريقة تلقائية ويتبعها فى استسلام) بس على شرط ..

نورا : ما فيش هرب تانى؟

نحيل : ما فيش نكت.

إظلام سريع

المشهد الثاني

فى داخل منزل الرمادى - الباشا يتصدر المجلس وحوله الرمادى وفلة ونورا ومن ناحية بعيدة زهرة وورد وفى أقصى اليمين ضحيل ونحيل وونيس - كلهم فرغوا من تناول الطعام - وبمجرد فتح الستار يصفق الرمادى فتدخل الراقصات - ثم تغنى المغنية (أو زهرة) الأغنية التالية:

المغنية : البدر مرة قال لنجمه يا قمر

ضحكت وقالت له امال أنت تبقى إيه؟

إنت اللى نورك علم الناس السهر

واللى ارتوى بحسبك بكى بدموع عنيه

مرت سحابة فوق جبين نور السما

والهالة مفروشة تقولشى ملاك جميل

بص لها تانى وقال لها يا نجمتى

القسيم قبالسنا وزرقة الليل الطويل

أنا بدر مرة كل شهر وبسمتى
 شوفها عشاقى فى ليلة من الزمان
 أما انتى يا حبوبة نور ما ينطفى
 دايمة فى وش الليل وواحة من الأمان

الباشا : (يصفق) عظيم... عظيم.. ومين بقى القمر ومين بقى النجمة؟

فلة : المقصود هو الإخلاص.. يعنى البدر بيتغير والنجمة نورها صغير لكن ما بتتغيرش..

زهرة : وبعد ما عرفنا الباشا ع الحنة الجميلة بتاعتنا.. لازم نطلب منه يشرح لنا سبب الزيارة الكريمة دى..

فنتاس : الحقيقة اللى جابنى المعادى أمر من أخطر ما يمكن.. الباشا الكبير.. راعى الاستانة..

اصوات : نصر الله زمانه..

فنتاس : بلغته أخبار كثيرة عن إنحرافات.. سرقات.. تسيبات.. فأمرنى أحقق فى الموضوع بنفسى.. يعنى بصراحة جاى أحقق وابلغ الصدر الأعظم..

زهرة : إحنا يا سعادة الباشا.

فنتاس : معالى الباشا -

زهرة : يا معالى الباشا.. ناس أشراف.. تجار وينكسب بعرق جيينا..

فنتاس : ما تأخذنيش يا مدام زهرة.. أنا أقصد -

فلة : معاليك يمكن سمعت إن احنا بتوع مغنى وطرب.. وأنس وفرفشة..

زهرة : لكن عمرنا ما خالفنا قانون.. ولا عرفنا العيب.

- فنتاس** : فيه غيركو يا مدام ..
- ضحيل** : تقصد اللى بيسرقوا المعيز.
- فنتاس** : إخرس
- ضحيل** : مجلس القضاء الأعلى حينظر القضية ..
- فنتاس** : أنا حاوريك يا ضحيل أفندى -
- ضحيل** : ضحيل بك.
- فنتاس** : أنا حاوريك حيحصل إيه فى مجلس القضاء الأعلى .. أنا حاكلم الصدر الأعظم شخصيًا .. أنا لا يمكن اسكت ع اللى بيحصل ده ..
- زهرة** : يا باشا حقك علينا .. ما تزعلش منه ..
- فلة** : أصل طبعه حامى شويه ..
- فنتاس** : لو الصدر الأعظم بلغه إن حد هنا أخلاقه كده والا كده .. والا انحرف كده ولا كده .. ده كان يطريق الدنيا ويهداها.
- زهرة** : يا ساتر يا رب ..
- فلة** : يا باشا أنت ضيفنا واللى يخش بيتنا يبقى من أهل بيتنا .. يالله يا بنات ..
- فين الشربات؟
- (تدخل ثلاث فتيات يحملن الشربات)
- زهرة** : أنا حاقدمهولك بنفسى ..
- (أثناء تقديم الشربات يتفرد ورد بالرمادى فى مقدمة المسرح ويتهامسان)
- ورد** : أنا موش مطمئن من ناحية الباشا ده ..

رمادى : مفتش عثمانلى .. زيه زى غيره ..

ورد : قلبى حاسس إنه نصاب ..

رمادى : ماكلهم نصابين ..

ورد : لازم نكشفه .

رمادى : موش دلوقت .. خلىنا نسايسه لحد ما نشوف عايز ايه بالضبط ..

(يعودان ولكن أثناء ذلك تكون زهرة قد وقفت

لتقص القصة التالية)

فنتاس : شربات جميل قوى ..

فلة : إحنا اللى عاملينه فى البيت ..

فنتاس : (يتفكه) مالوش علاقة بالبدنجان؟

(يضحكون من سخافة النكتة)

زهرة : احنا بنعتمد على نفسنا هنا فى كل حاجة .. خضارنا وفاكهتنا وسمكنا - آ -

على فكرة (فى لهجة تمثيلية) تبقى تحاسب يا باشا من عروسة البحر! فيه

واحدة عند المصبغة اللى عند الكوبرى . ساعات تبقى جوه المية .. وساعات

تطلع ع الشط .. شكلها زينا بالظبط .. لكن -

فنتاس : (ضاحكًا) دى خرافات .

زهرة : أبدًا يا باشا مرة واحد صياد رمى شبكة هناك لقى وش جميل وشعر طويل ..

خاف (تمثل بطريقة فكاهية) قال يا ماما .. إيه ده؟ قالت له ما تخافش ..

قرب منى .. إدينى إيدك .. الصياد خاف طبعًا .. بص تانى .. لقى لها ديل

سمكة! قال لها اعمل بيكى إيه يا سمكة قالت له فشر! موش مهم يكون لك

دیل . . المهم ما تلعبش بيه .

(يضحكون)

فنتاس : كلامك مغطى يا زهرة هانم . . فيه إسقاطات . . ممكن تقولى لى تقصدى مين؟

زهرة : أبداً . .

فلة : دى القصص بتاعتنا . .

زهرة : القصص الشعبية .

فنتاس : (ينفض وقد بدا عليه التفكير فيما قالت زهرة) على العموم أنا لازم ارجع اللوكاندة بقى . . رجالتى مستنيين وحجاب صاحب اللوكاندة مصمم أتعشى عنده -

(صمت ودهشة)

أصله سمح لى أنا هنا بس .

(يضحكون)

الإمادى : إحنا تشرفنا يا باشا . .

فلة : أنت نورت بيتنا . .

زهرة : ولازم نعزمك احنا كمان . . على عشا بقى . . مش نأناة .

(يضحكون ويخرجون ليودعوه تاركين نحيل وحده)

نحيل : هم راحو فين؟ فين عمى ضحيل؟

(تدخل نورا حاملة صينية الشربات)

نورا : الشربات

نحيل : (صارخًا) العروسة. عروسة البحر. عروسة البحر.
(يجرى خارجًا وتضحك نورا)

إظلام

المشهد الثالث

(حديقة اللوكاندة - يخرج من الباب داخلا المسرح فنتاس باشا وخلفه ثلاثة
من رجاله هم زغلول وزينهم وجلنف)

فنتاس : خلاص.. موش عايز كلام تانى فى الموضوع ده..

زغلول : والله ما كان قصدى.

فنتاس : خلاص.. قلنا خلاص.. (يلتفت إليه فجأة) بعثها بكام؟

زغلول : المعزة؟

فنتاس : اعترف يا زغلول.

زغلول : هو.. أصلنا.. (يتغامز الخدم الثلاثة) اتعشنا بيها..

فنتاس : عال عال. وعلى الله تكونوا اتعشيتوا بالمحفظة كمان..

زينهم : أنا ما ليش دعوة.. جلنف هو اللى خدها..

فنتاس : اتكلم يا سى جلنف..

جلنف : والله ما كان فيها حاجة خالص..

فنتاس : اخرس أنت وهو.. لازم تعرفوا إن احنا شلة متماسكة.. لازم نقف جنب

بعض ونحب بعض مهما حصل.. (فى عنطرة وخيلاء) أنا باخدكم معاى

فى رحلاتى وغزواتى.. وعشان كده لازم تشركونى معاكم فى كل حاجة..

أنا ما بتأخرش على رجالتى فى حاجة .. ولازم هم كمان
(فجأة ينقض على جلنف ويمسكه بتلابيبه) فىن المحفظة ياد؟

جلنف : أحلف لك .. والله ما كان فيها ربع دينار على بعضه .

فنتاس : (يتركه) عظيم عظيم .. حيث كده بقى ندبر أمورنا سوا .. أنا موش محتاج
لخدماتك يا سيد جلنف .. وحاشوف إن كان صاحب اللوكاندة ممكن
ياخدك ..

زغلول : ياباشا أنت زعلان من حاجة؟

فنتاس : إنتو حتعملوها على ياد أنت وهو؟ بقى أنا مشغلكو ولاممكو م الشارع تقوموا
تمثلوا على الشرف والأمانة؟ انتو عارفين الموقف كويس .. أنا فنتاس باشا
بشحمه ولحمه .. أنا الباشا اللى الباب العالى يسمع له ويطيع لكن بقى ..
الأحوال المالية مرتبكة شوية ..

زينهم : إحنا تحت أمرك يا باشا .

فنتاس : إخرس! كلكو ملاعين وما تستاهلوش! الأزمة اللى أنا بامر بيها أزمة مؤقتة ..
وبكره تفرج والأحوال تتصلح .. وعندى خطة مُحَكَمَة .. خطة ..

(يرى صاحب اللوكاندة داخلا وفى يده ورقة

فيها حساب اللوكاندة فيتصنع العظمة)

أهلاً حجاب أفندى .. (فى خيلاء) إزيك يا .. حجاب .

حجاب : أهلاً سعادة الباشا .. كنت باقول .. أصل جبت لسيادتك الكشف بتاع
ال(مترددا) .

فنتاس : آه .. الكشف بتاع ال(مشيرك إلى النقود) ..

حجاب : احنا طبعا نتشرف بوجودك معنا لكن أصل الحساب -

فنتطلس : (متصنعا الغضب) حساب؟ حساب إيه؟ هو فيه حاجة بينا اسمها حساب؟
إنت مش عارف إنت بتكلم مين؟

حجاب : (مخرجاً) يا معادة الباشا..

فنتطلس : اسمع أنا حاهديك هدية صغيرة.. خد الواد ده. جلنّف.. روح مع حجاب أفندى.. حيشغلك عنده باكلك ونومك.. يالله ياد.. شوف حجاب أفندى عايزك فى إيه..

حجاب : أنا باشكرك يا باشا لكن:

فنتطلس : خلاص.. والله ما هو راجع.. وإن كان فيه فروقات فى الحساب يبقى تدفع بعدين.. يالله.. مع السلامة.. مع السلامة..

(يدفع حجاب وجلنّف إلى الخارج)

(يفرك يده فرحا) آدى واحد خلصنا منه..

زغلول : يا باشا احنا رجالتك وموش عايزين نسيبك..

فنتطلس : إذا كتو رجالتى بصحيح.. يبقى عايزكو تساعدونى فى الأزمة دى.. أنا بصراحة ماجيتش المعادى عشان أتفسح واصطاد زى ما قلت لكم.. ولأً حتى عشان افتشع الأحوال زى ما قلت للجماعة.. أنا عندى خطة محبوكة تمام.. تعرفوا الأستاذ ورد المصرى؟

زينهم : دا أغنى تجار الحة..

فنتطلس : جميل.. أنا باختصار حاطط عيني على مراته.. الست زهرة.. عارفينها؟ كنت سمعت إنها تحب الفرفشة والانبساط.. وبعدين لما ركزت عليها فى

العزومة بتاعة الرمادى لقيتها زى ما تقول - تمام! ناعمة ورقيقة وكلامها
بيخرج من بقها زى الألمانظ ..

(زغلول وزينهم يديان علامات الاعتراض جانباً)

فنتايس : (مزمجراً) بتقول إيه أنت وهو؟

الاتان : (معاً) لا .. أبداً يا باشا.

فنتايس : أصل أنا سمعت إن فى إيدها فلوس جوزها .. وإذا المسائل مشيت صح
ووقعت فى غرامى .. مش حتبخل على بحاجة .. وعشان كده كتبت لها
جواب وقصيدة صغيرة .. (يخرج خطابين من جيبه) آه .. وجواب تانى فى
الحقيقة لمدام فلة .. مرات الأستاذ الرمادى .. (يضحك) أصل مدام فلة
برضه بصت لى بصتين من إياهم ..

(اعتراضات من زغلول وزينهم جانباً)

أنا باقول لكم بصراحة .. كنت شاعر بعينها بتملىّ فيّا وحتاكلنى أكل ..
شوية تبص على رجلى اليمين .. وشوية على شعرى الطويل .. وشوية على
كرشى الظريف ده ..

(زغلول وزينهم يتهايسان معترضين)

زى ما بقول لكم .. فضِلْتُ حاطة عينها على .. لحد ما حسيت النار بتكوينى
زى عين الشمس ..

(مقدماً الخطاب إلى زغلول)

يالله ياد .. خد الجواب ودّيه لمدام زهرة ..

(مقدماً الخطاب الآخر إلى زينهم)

وأنت يا زينهم. ودّي الجواب دى لمدام فلة..

(فى موجة فرح غامرة)

يا الله يا ولاد.. احنا طاقة القدر اتفتحت لنا..

زغلول : أفندم؟

زينهم : سيادتك بتقول إيه؟

(يتهايسان ويقرران عدم التعاون معه)

زغلول : بقى سيادتك عايز تشغلنى - (يشير بيديه) لا يا فندم! متأسف!

زينهم : ولا أنا يا باشا.. احنا صحيح فقرا.. لكن لنا سمعتنا..

فنتاس : كده كده؟ عظيم عظيم! انتوا الاثنين مرفودين! يا الله! دوروا لكو على حد

تانى يشغلكو (مناديا) واد يا عصفور. عصفور.

(يدخل غلام صغير)

خد الجوايين دول وصلهم.. مكتوب عليهم العنوان.. طير بيهم طيران..

يا الله قدامى.. ده لمدام زهرة وده لمدام فلة.. يا الله بينا..

(يخرجان)

زغلول : فى ستين ألف يا فنتاس النحاس

زينهم : بقى فاكر أنه حيقدر يمس شرف الجماعة دول؟

زغلول : أنا جات لى فكرة

زينهم : وأنا كمان.

زغلول : كفك..

زينهم : بس نتقم منه ازاي؟

زغلول : نفضحه طبعاً

زينهم : لا.. لازم نبقي أحدق منه.. أنا حاقول للأستاذ الرمادي.

زغلول : وأنا برضه حاقول لورد

وامو راجل زي السورد

ازاي فنطاس بودان

يعمل عاشق ولهان

ويخلي ممراته تخسونه

وتذله بين الجدعان

والكل عشان قرشين

في جيب الباشا الكحيان؟

زينهم : لا يا زينهم ما يهمكش

بكرة حيظهر ويبان.

إظلام

المشهد الرابع

حديقة منزل الأستاذ ورد - تدخل مدام زهرة وفي يدها خطاب تنزع المسرح

جينة وذهابا في ضيق شديد - ثم تنادي على علوى..

زهرة علوى.. علوى.. أنت رحت فين؟

(يدخل علوى)

روح استعجل ستك فلة .. أنا بعت لها نبوى من ساعة ولسه ما جاتش ..
يالله قوام ..

(يخرج علوى)

موش قادرة أصدق ياخواتى .. بقى بعد ما استريحنا من الجوابات الغرامية
أيام الصبا والطيش .. تطلع لنا تانى من كرش عباس ابن فنتاس ده .. وآل
إيه قصيدة عصماء

(تقرأ القصيدة)

لا تسألينى عن غرامى إنه وحى جمالك
فالآن قد ولى شبابى مثلما ولى شبابك
فالآن أهلا بالهوى .. ها ها ها ..

أفلا تحبين الفكاهة مثل حبي للمرح؟
أفلا تحبين الغناء كحب قلبى للفرح؟
فالآن أهلا بالهوى .. ها ها ها ..

هيا أعشقينى يا مدأ مْ فنشرب النخب الأصيل
هيا أشربى كأس المدأ م بكأس فارسك النبيل
فالآن أهلا بالهوى .. ها ها ها ..

توقيع:

فارس من نار مخلص مغوار
سيفه البتار ينزل الغمار

بالليل والنهار وسائر الأنوار

ليحمى الديار

عباس باشا فنتاس

موش معقول؟ إيه البجاجة دى كلها؟ إيه اللى حصل للدنيا يا ناس؟ بقى بعد
ما عجز وشاخ يعمل حبيب وفارس.. يا ترى أنا قلت إيه والا عملت إيه
طَمَعُهُ فى؟ بقى عشان بحب المَغْنَى والفرفشة يبقى خلاص؟ مع إنى ما
زَوَّدْتِهاش معاه فى الهِزَارْ أَبَدًا.. طيب استنى يا فنتاس الكلب إن ما كنت
انتقم منك.. والله لاخذ تارى عشر مرات..

(تدخل فلة)

فلة : صباح الخير..

زهرة : صباح الفل ياختى.. كل ده نوم؟

فلة : نوم إيه؟ والله ما عرفت أنام خالص.

زهرة : خير.. كفى الله الشر..

فلة : حكاية عجب موش حاتصدقى.. انتى أختى وحييتنى قول لى بصراحة.. أنا

كلامى والا حركاتى ممكن تطمَعُ الرجالة فى؟

زهرة : فشر.. دانتى سيرتك ذهب..

فلة : آمال إيه اللى يخلى راجل كرمناه وعزمناه يعمل كده؟ اتفضلى (تقدم إليها

رسالة) عباس باشا.. باعت لى قصيدة..

زهرة : موش معقول؟ دى نسخة من رسالتى؟ اتفضلى.. أدى اختها!

فلة : (تقارن الرسالتين) يا خبر يا خواتي.. كلمة بكلمة.. بس هنا فلة وعندك زهرة..

زهرة : أنا حاتجنن.. أزاي يسمح لنفسه يعمل كده؟ وآه لو جوزي عرف.. يا خرابي يا خرابي.. دا بيغير م الهوا.. بيغير من ما فيش..

فلة : يعني حاسكت له؟

زهرة : بالعكس.. اسمعي.. أصلي من بدري بفكر في الحكاية دي وقررت انتقم منه.. واكشفه لأهل المعادي كلها..

فلة : بس ازاي؟

زهرة : ازاي؟ شوفي يا ستي.. خلينا نديله ميعاد.. ونديله أمل.. ونفضل نغريه ونماطل فيه لحد ما نطلع عينه..

فلة : أما فكرة..

زهرة : أصل النوع ده م الرجالة ما يجيش غير بالضرب على ودانه وكل ما ضربتيه كل ما زاد فيها..

فلة : وبعدين؟

زهرة : ولا يهملك.. المهم تسمعي اللي أقول لك عليه ونفذ الخطة بكل دقة..

فلة : أنا مستعدة اعمل أي حاجة.. أي شقاوة وشيطنة.. بشرط ما احطش نفسي في موقف يمس شرفي.

زهرة : ولا يهملك.. (أصوات في الخارج) أنا سامعة حس ناس (تتنصتان) دا

جوزك وجوزي كمان جاي معاه.. اسمعي تعالى نستني لهلوبة فوق.. أهى زمانها جاية.. ويمكن تنفعنا في خطتنا.. يالله بينا..

(تخرجان)

يدخل من الجانب الآخر ورد ومعه رمادى
ووراءهما زغلول وزينهم

زغلول : صدقنى يا أستاذ ورد أنا سامعه بودانى

ورد : إنتو بصراحة نصايين .

زينهم : يا أستاذ رمادى صدقنى .. أنا ما بكذبش عليك

رمادى : أنا واثق من مراتى .. ولا باشا ولا عشرين باشا يقدر يحاول معاها ..

زغلول : يا أستاذ ورد إحنا موش عايزين فلوس ولا أى حاجة .. إحنا بنعملكوا
خدمة ..

ورد : واحنا متشكرين .. مع السلامة ..

زينهم : خلاص يا زغلول . سييهم مغمضين لحد ما يبقوا عبرة للناس كلها ..

(يخرجان)

ورد : (بمجرد أن يخرجوا يبدو عليه الغضب) دنا أدبجها .. دانا أموته وأموتها ..

(يلين) مع إنى واثق منها .. مراتى شريفة .. (يثور ثانياً) دانا أدبجها .

(يتجه إلى باب المنزل)

الرمادى : (يجذبه من يده) لازم امنعك من دخول البيت وأنت بالحالة دى .. لازم

تفهم أن الاثنين دول مطرودين من خدمة الباشا .. وطبعاً لازم يشنعوا عليه

ويلطخوا سمعته .

ورد : أنا حاتجنن يا رمادى يا خويا .. موش عارف اعمل إيه ..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : العواف عليكو يا بهوات. الست زهرة فوق؟ أصلى كنت عند الست فلة قالوا لى جت من بدرى لأختها.. قلت خير كفى الله الشر.. إيه اللى يجيبها بدرى كده لأختها لازم حاجة حصلت من ناحية نورا الأميرة.. أنا واخدة بالى كويس.. أبوها.. إلهى يكرمك يا سى رمادى - عايز يجوزها لنحيل أفندى. لكن الست فلة كلها نظر.. الله يسامحها بقى.

الرمادى : انتى بتقولى إيه يا وليه إنتى.

لهلوبة : بقول؟ هو أنا بقول حاجة لا سمح الله كده ولا كده؟ الست فلة ياسى رمادى عايزة تجوزها للدكتور غضبان. بقى ده كلام يا ناس برضه؟ والنبي ومن نبى النبي نبى.. ما حد متجوز غضبان غيرى.. هى فوضى وإلا فوضى..

ورد : يا ست انتى دوشتين.. مع السلامة بقى..

لهلوبة : سلامة تسلمك يا راجل يا أمير.. بس دا يرضيك؟ أنا راضية بحكمك ياسى ورد. أنا اللى عشت طول عمرى فى بيت الدكتور اغسل واكنس واطبخ واهدئ فى طبعه الحامى اللى زى النار.. أنا اللى فئت شبابى معاه.. أنا اللى حييته من كل قلبى.

الرمادى : يا ستى ما تتجوزيه. حد حاشك؟

لهلوبة : الست فلة. الله يسامحها.. عايزة تديله نورا. طب وهى نورا تعرف تركى؟ دا لو قالها أدب سيس تفتكره يقول لها مرسى (تهمس) وبينى وبينك بقى يا راجل يا ورد -

ورد : احفظى لسانك يا ست.

لهلوبة : يصونك ويحفظك ويكملك بعقلك.. قال صدق اللى قال.. الأب آخر من

يعلم.. (تهمس) إنت عارف يا سي رمادي إن سعدون واقع في دباديها
وحيخطفها من نحيل أفندي.

الرمادي : وسعدون دا إيه كمان؟

لهلوبة : شاب زي الورد - يوه. قطع لساني.. ما اقصدش يا سي ورد والنبى.. أنا
أقصد -

ورد : كفاية بقى.. غورى..

لهلوبة : أغور أغور.. ما دام قلت غورى.. يبقى أغور.. لكن لازم أكلم الست فلة
في الموضوع.. هو ده حتى يرضى ربنا؟ بقى الدكتور غضبان يتجوز نورا
برضه.. والله ما هو متجوز غيرى. لكن تقول إيه.. ولا انتو عارفين
حاجة.. صدق من قال.. آخر من يعلم.

(تخرج داخله المنزل)

ورد : قصدها إيه الست دى؟

الرمادي : يا شيخ دى وليه هبله..

ورد : لا يا رمادي.. لا.. فتح عينيك.. إذا كانوا الرجالة دول هبل.. يبقى دى
موش هبله.. دى قصدها تنبها للى حيحصل.. والا للى بيحصل مين
عارف؟

الرمادي : يا أخى بلاش شك.. سيك منها..

ورد : طب وإذا كان فيه حاجة حتحصل وإلا حصلت بجد.. يبقى إيه العمل؟

الرمادي : عايز الصراحة؟ أنا ما يهمنيش.

ورد : بتقول إيه؟

الرمادى : إذا كان حيحاول صحيح مع مراتى .. ييقى يا ويله منها . (يضحك) ييقى يستاهل اللى يجراه ..

ورد : أنت ازاي تاخذ الموضوع بالبساطة دى؟

الرمادى : دى مراتى وأنا عارفها يا ورد

ورد : عيب تقول كده على فلة ..

الرمادى : ليه؟ تعرفها أحسن منى؟

ورد : ما أقصدش .

الرمادى : وإلا تقصد .. الجماعة دول ما يعرفوش طبعنا يا أهل البلد .. احنا صحيح نحب الهزار والفرشة لكن ساعة الجد .. يا ويلهم يا سواد ليلهم .

ورد : أنا حاتجنن يا رمادى . لازم أعرف السر .

الرمادى : هى دى فيها سر؟

ورد : (يخرج ورقة وقلم ويكتب)

(يدخل غضبان الطبيب التركى لاهثاً وخلفه حجاب يحاول إيقافه)

غضبان : فين؟ فين؟ اهه

حجاب : اعقل بس يا دكتور .

غضبان : أنا يعقل؟ موش ممكن .. إزاي؟ رمادى أفندى .. أنا عصبى .. أنا حامى! نار مولع .

الرمادى : أهلا يا دكتور .. اتفضل ..

غضبان : أنت اتفضل .. (يقدم إليه قطعة نقود) مهر نورا

الإمادى : إيه ده؟

غضببان : ربع دينار.. المهر.. حاتجوزها حالا..

الإمادى : (يضحك).. إيه العبارة يا حجاب أفندى؟

حجاب : من ساعة ما سمع أن نحيل أفندى عايز يتجوز نورا وهو مصمم يتجوزها..

قبل منه وبيقول أنه مدام فلة وعدته. والظاهر عرف أن لهلوبة هنا.

غضببان : لهلوبة.. كركوبة.. متعوبة.. عايزانى يتجوزها هي.. عايزانى أصوم أفطر على بصلة.

الإمادى : طب ممكن تتفضل معاى ع المندرة يا دكتور..

غضببان : مندره؟ مندره؟.. ليه مندره؟ أنا يتجوز دلوقت.

الإمادى : بس نتفاهم شوية.. اتفضل.

(يجره ويخرجان)

(يكون ورد قد فرغ من الكتابة فينادى حجاب)

ورد : حجاب أفندى.

حجاب : عيني.

ورد : عايزك فى خدمة صغيرة وحياتك..

حجاب : آمر..

ورد : (يعطيه قطعة نقود - فيتردد حجاب فى قبولها) أنت راجل منا وعلينا وتقدر

الظروف..

حجاب : يا راجل عيب.. أنت تأمر..

ورد : أصلى عايز ألعب ملعوب ع الباشا التخين.. هزار يعنى.

حجاب : خير إن شاء الله!؟

ورد : أبدأ.. وَصَلْ له الجواب ده.. قول له دا من أستاذ فى المدرسة اسمه مبروك.. وأنا حاتنكّر.. حالبس لبس واحد تانى واكلم لغوة واحد تانى وآجى أزوره فى اللوكاندة.. بس أول ما أوصل قول له إن الأستاذ مبروك عايز يشوفك ضرورى.

حجاب : بس كده؟ غالى والطلب رخيص يا أستاذ -

ورد : مبروك.

(بضحكان)

حجاب : حتيجى النهاردة بإذن الله؟

ورد : هو مش فى اللوكاندة؟

حجاب : موجود.

ورد : روح ودى الجواب وأنا جاى وراك على طول.. أوصل بس البيت أجيب

هدية صغيرة وآجى.. يالله يا حجاب يا حبيبى..

حجاب : عنه الاثنين..

(يخرج حجاب)

ورد : (وحده على المسرح) الرمادى مغفل.. مغفل وستين مغفل كمان. إزاي

واحد يبقى واثق من مراته بالشكل ده؟ هى موش ست زى بقية الستات..

وست يعنى ضعيفة.. ومش بس ضعيفة.. لكن ما بتستخدمش عقلها.. إذا

كان عندها عقل. (يضحك) ونص العقل اللى عندها يتأكّل هوا.. كلمتين

حلوين.. هدية صغيرة.. نكتة بايخة.. أى حاجة.. أنا لا يمكن اطمنّ إلا

لما اعرف نوايا فنتاس الزفت دى .. لازم افهم بالقطب هو عايز إيه وجاى
ليه وناوى إيه . إذا كان راجل شريف يبقا ما خسرتش حاجة . أما إذا كان ..
زى رجالته ما يقولوا .. إذا كان فيه فار فى المصيدة .. يبقى يا ويله .. ويا
ويلها .

إظلام

المشهد الخامس

(داخل اللوكاندة - الباشا - يجلس وأمامه زغلول يتوسل إليه)

فنتاس : ولا ملیم ..

زغلول : أرجوك يا سعادة الباشا ..

فنتاس : ولا بروتزه حمرا ..

زغلول : حامد لك على أقساط ..

فنتاس : بقى اسمع لما أقولك . أنت خَوْتِي ودَوَشْتِي وأنا موش فاضى لك مع السلامة .

زغلول : أنا باعتذر ..

فنتاس : تعتذر؟ حلوه دى! بقى أنت يا كحيان يا عدمان ترفض توصِّل لى جواب؟

أنت يا لص يا منافق تعمل لى حنبلى على مسألة شرف؟ موش تبص لى

وتتعظ؟ أنا الباشا الكبير - باضطر أحياناً .. أنا نفسى .. (متردداً) بادى

الشرف أجازة بسيطة لما أكون محتاج .. باخليه يستريح شوية .. وإيه يعنى

الشرف؟ موش بيتعب زينا .. ويحتاج لراحة برضه؟

(يدخل عصفور)

عصفور : سعادة البيه .. فيه واحدة ..

فنتاس : واحدة إيه .. اتكلم ..

عصفور : واحدة ست ..

فنتاس : حلوة دى .. اتكلم ياد .. مالها؟

عصفور : عايزة سعادتك ..

فنتاس : خليها تتفضل ..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : أنا باصبح ع البيه.

فنتاس : الباشا ..

لهلوبة : الباشا العظيم .. يمكن كلمة فى ودن سعادتك؟

فنتاس : ودن المعالى.

لهلوبة : فيه يا سيدى واحدة اسمها زهرة - حرم الأستاذ ورد .. أرجوك قرب منى ..

أنا أصلى بقى مديرة منزل الدكتور غضبان .. زى ما تقول كده .. بأشرف

على كل حاجة .. والدكتور بالنسبة لى -

فنتاس : (مقاطعاً) هيه .. وبعدين .. اتكلمى ..

لهلوبة : ممكن سعادتك تقرب شوية .. أصل أنا لازم أقول لك فى ودنك -

فنتاس : أؤكد لك ما فيش حد غريب .. دول رجالتى ..

(يأمر زغلول وعصفور بالوقوف بعيداً -

لكنهما يقتربان طول الوقت)

فنتاس : وبعدين .. مال مدام زهرة؟

لهلوبة : ما لها إيه يا ييه؟ دى ست ممتازة.. أقول إيه بس. حضرتك - استغفر الله
: العظيم - عينك زايفة..

فنتطلس : وبعدين يا ستى إنتى.. اتكلمى.. أرجوكى..

لهلوبة : جاية لك فى الكلام.. باختصار أنا كنت عندها من شوية.. أصل أنا كنت
: عايضة أشوف مدام فلة مرات الأستاذ رمادى.. عشان بتته نورا - لأنه يا
سيدى الأستاذ نحيل -

فنتطلس : (بنفاد صبر) انتى حتكلمى والا لا؟

لهلوبة : هو أنا خدت نفسى يا خواتى؟ دى السكة طويلة والدنيا حر..

فنتطلس : (يفهم فيعطيه دینارا) ولازم تعبتى.. مسكينة..

لهلوبة : (تفحص الدينار وتضعه فى عيبها دون اهتمام) حضرتك باختصار لهلبتها..
دى يا ما حاول معاها باشوات وبهوات.. ياما بعثولها هدايا وياما كتبوا لها
جوابات.. ويا ما بعثوا لها مراسيل ولا حد طال حتى نظرة منها والنهارده..
لسه ابن الحلال عاطينى عشرين دينار..

فنتطلس : أرجوكى اختصرى شوية.. أرجوكى..

لهلوبة : يا خويا الصبر طيب.. دى بعثالك حتى رسالة..

فنتطلس : (باهتمام شديد) رسالة إيه؟

لهلوبة : شوف يا سيدى - هى استلمت جوابك ويتشكرك عليه ألف مرة ويتقول
لحضرتك تاخذ بالك - لازم حضرتك تاخذ بالك - إن - جوزها مش
حيكون فى البيت بين الساعة عشرة والساعة حداشر..

فنتطلس : من عشرة.. لحداشر؟

لهلوبة : تمام .. وبعدين حضرتك كان نفسك تشوف الصورة الحلوة اللى فى الوش ..
والأستاذ ورد موش حيكون فى البيت .. مسكينة الأمور دى تعبانه فى حياتها
معا .. راجل غيَّار موت .. تصور حضرتك ..

فنتاس : خلاص .. فهمت .. اتفضللى انتى بقى .. وقوليلها موش حاخلف وعدى
معاها .. مع السلامة ..

لهلوبة : لا مؤاخذه .. بس عندى رسالة تانية لسعادتك ..

فنتاس : من مدام زهرة؟

لهلوبة : من مدام فلة .. ست مخلصه وشريفة ولطيفة ومهذبة .. ما فيش زيها فى البلد
كلها .. طلبت منى أقول لنيافتك إن جوزها ما يبشش البيت اليومين دول ..
لكن عندها أمل يجى اليوم وتيجى الفرصة .. آه يانى .. أنا عمرى ما شفت
واحدة تتكلم على واحد بالشكل دى .. سعادتك لازم ساحر ..

فنتاس : أبداً .. أبداً أؤكد لك ما فيش سحر ولا حاجة .. شكلى يمكن جذاب ..
لكن ما باستخدامش السحر ..

لهلوبة : دول الاثنين قاعدين مع بعض من الصبح ..

فنتاس : (مذعوراً) إوعى يكونوا قالوا لبعض إنهم بيحبونى؟

لهلوبة : يا خبر .. دى تبقى نكتة الموسم .. هم هُبل يعنى؟ لالا .. ما تخافش ..
لكن الست فلة بتترجاك تبقى تبعث لَهَا الواد الصغير بتاعك ده .. عشان
يبقى المرسال ..

فنتاس : قوى .. قوى ..

لهلوبة : وابقوا اعملوا سيم بينكم والا كلمة سر لجل ما الواد ينقل الكلام بينكم من غير ما يفهم معناته ..

فنتاس : ماشى .. مع السلامة .. سلمى عليهم الاثنين .. كل واحدة لواحدة
وخدى .. (يعطيها ديناراً آخر) ولسه من ده ياما .. (إلى عصفور) روح مع
الست دى ..

(تخرج لهلوبة وعصفور)

الأخبار دى لخبطتى تمام.

زغلول : (جانباً) الهانم دى مرسال الغرام .. والأصول بقى إنى أطير وراها وأتابع
الموضوع ..

(يخرج)

فنتاس : (وحده على المسرح) كده كده يا فنتاس باشا؟ والله لسه بشبابك
وصحتك .. لسه فيه ناس بتحبك وتبعت لك مراسيل (يتحسس كرشه)
أشكرك يا جسمى الظريف .. لا والله لايق على اسم القنتاس .. خليهم
يقولوا تخين .. وما له . عاشق تخين .. فيها إيه؟

(يدخل جلنف)

جلنف : فنتاس باشا .. فيه واحد اسمه مبروك تحت .. الأستاذ مبروك .. وعايذ
يشوف حضرتك .. ويتعرف على معادتك .. وياعت معاى لحضرتك حاجة
صغيرة كده ..

(يقدم إليه طرّداً ضخماً)

فنتاس : اسمه مبروك .. آه .. اللى بعت الجواب مع حجاب .

جلنف : تمام يا افندم ..

فنتاس : خليه يتفضل .. (يخرج جلنف) مدام المبروك جاى وجايب معاه المبروك
يبقى أهلاً وسهلاً بيه .. (فى لحظة من السعادة الغامرة) آه يا مدام زهرة ..
وآه مدام فلة .. ضحكت عليكم أنا .. مش كده؟ يالله يا ولاد .. ستات
عقلهم ضعيف ..

(يدخل ورد متخفياً فى زى مبروك)

ورد : إزى الباشا.

فنتاس : أهلاً وسهلاً .. اتفضل ..

ورد : أنا مكسوف من سعادتك .. لكن بقى حاش فى الموضوع على طول .. أنا
ابن أصل .. وصرفت كثير .. واتبجحت كثير واسمى مبروك ..

فنتاس : أهلاً بيك ..

ورد : يا فنتاس باشا .. أنا يشرفنى أتعرف بسيادتك .. موش حاكلك حاجة ..
بالعكس .. أنا الحمد لله ربنا فاتحها على ومعاى أكثر م الستر ..

(يضع بعض الأشياء على المائدة فيلتهما)

فنتاس باشا بعينه)

بيقولوا إن الفلوس بتفتح الأبواب المقفولة ..

فنتاس : القرش عسكرى عظيم .. محارب شجاع ..

ورد : الحقيقة أنا معايا هنا كيس فلوس مضايقتى حبتين .. أصله ثقيل شويه .. لو
سيادتك تساعدنى وتشيله عنى .. وإلا حتى تشيل نصه .. حاستريح تمام ..

فنتاس : (ساخراً) وإيه المطلوب نعمله عشان نبقى الشيال بتاع سعادتك

- ورد** : أقول لسيادتك لو تكرمتم وسمعتنى ..
- فقطاس** قول يا مبروك أفندى .. اتفضل ..
- ورد** أنا سمعت إن سيادتك مثقف .. وعشان كده حاختر الكلام .. وحتشوف :
- قد إيه الإنسان ضعيف .. وزى ما تقول «ناقص» وأنا باشتراك مع سيادتك فى :
- الضعف أو النقص أو الخيبة دى ..
- فقطاس** : (مخرجاً) تقصد إيه بالضبط؟
- ورد** : فيه ست محترمة فى البلد دى .. جوزها اسمه ورد ..
- فقطاس** خير .. مالها؟
- ورد** أنا الحقيقة واقع فى غرامها من مدة طويلة .. وبصراحة ربنا يعلم صرفت :
- عليها فلوس كتير .. (متداركاً التعبير) مش عليها معنى لكن فى سبيل إنى :
- أوصل لها .. من غير فائدة.
- فقطاس** : ماخدتش منها وعد .. ولا ميعاد ..
- ورد** : أبداً ..
- فقطاس** : طيب ما زنتش على ودانها عشان توعدك بالوصل؟
- ورد** : الحقيقة ما حصلش ..
- فقطاس** يبقى حب إيه اللى أنت جاي تقول عليه؟
- ورد** : زى ما يكون بيت جميل مبنى على أرض مش ملكى .. وصاحب الأرض :
- مش عايز يوصلنى ..
- فقطاس** : (بعد فترة صمت وتأمل) طيب وإيه اللى يخليك تيجى تقول لى أنا بالذات ع :
- الموضوع ده؟

ورد : سألتني ليه .. فيه ناس بتقول إنها عاملة شريفة قدامى بس لكن فى حتت تانية بتهزر وتضحك وتبجح مع الرجالة .. للدرجة أنه يعنى .. حضرتك عارف بقى ..

فقطاس : برضه مش قادر أشوف العلاقة ..

ورد : بسيطة .. حضرتك ابن أصل وباشا كبير .. وبعدين فلوسى كلها تحت أمرك .. يعنى أهه (يلقى إليه بالأكياس) اتفضل .. اصرفها .. اصرفها كلها بس ادينى أمل .. اكشف لى حقيقة مدام زهرة .. استخدم فكك وسحرك عشان تثبت لى أنها موش شريفة ولا حاجة زى ما بتقول ..

فقطاس : وأنت إيه يهملك لو أنا طلبت منها حاجة؟

ورد : أصلها طول ما هى عاملة هلولة على موضوع الشرف لا يمكن حاقدرا أفاتها بالضعف .. بالنقص .. بالخيبة الللى فى دى .. دى زى ما تكون عين الشمس موش قادر أفتح فيها .. لكن لو مسكت عليها حاجة حاتجراً وأصارحها بالللى فى نفسى وساعتها حاقدرا أطلعها من القلعة الللى حابسة نفسها فيها - قلعة الشرف والعفة والبراءة والرباط المقدس والكلام إياه ده ..

فقطاس : شوف يا أستاذ مبروك .. أنا أولاً حاخذ راحتى فى موضوع فلوسك دى .. ثانياً .. إدينى إيدك دى (يصافحه) وثالثاً قسماً بشرفى لأوصلك لمدام زهرة .. إن كان نفسك فيها ..

ورد : بجد؟ بتكلم جد؟

فقطاس : هيه كلمة.

ورد : أنا موش حتأخر عليك فى الفلوس يا باشا ..

فنتطلس : وأنا موش حتأخر عليك فى المدام يا بيك.. وعلى فكرة بقى - عشان اطمئنك.. أنا عندي ميعاد معاها بكرة.. حتى هى اللى طلبته.. بعنت لى واحدة صاحبته قبل ما تخش أنت على طول وقالت لى إنها حتكون لوحدها ما بين عشرة واحداشر.. (يهمس له) أصل جوزها بيغير من خياله.. يعنى خلىنا نحاسب منه برضه..

ورد : واجب برضه..

فنتطلس : ع العموم عدى علياً بكرة بالليل وأنا أقول لك وصلت معاها لفين -

ورد : ماشى كلامك.. بس أنت تعرفه كويس؟

فنتطلس : واعرفه ليه؟ شفته مرة واحدة.. راجل جردل.. عنده قناطير فلوس خلت مراته تحلّو فى عين الناس (يضحك) وإلى حد ما فى عيني..

ورد : هى موش حلوة قوى فى رأيك؟

فنتطلس : حلوة ولا وحشة.. احنا مالنا.. المهم الفلوس.. شوف يا أستاذ مبروك.. أنا حا أذل لك الفلاح ده وأجيب لك مراته.. أبقي عدى علياً - زى ما اتفقنا - بكرة العصر وأنا أقول لك حصل إيه.. الأستاذ ورد حمار.. وأنا بقى ح أركب له قرون..

(يدخل عصفور صائحاً)

عصفور : يا باشا.. جماعة عايزينك تحت.

فنتطلس : عن إذنك يا مبروك أفندى

(يخرجان هو وعصفور)

ورد : يا نهار أسود ومهيب.. مراتى تبعت له بنفسها وتحدد الميعاد.. موش قادر

أصدق يا ناس.. عايز مراتى وفلوسى وسمعتى.. وبعدين يشتمنى
ويهزانى.. دا القتل شوية عليه.. الدبح رحمة.. الشوى متعة.. دانا لازم
اقطعه حَتَّ وأرميه للكلاب.. إيه يا باشا الكلب.. أنا جاي لك حالا.
حتشوف مين فينا الجردل.. يا اتخن جردل فى الوجود.

إظلام

المشهد السادس

حديقة عامة فى اليوم التالى صباحا

(يدخل حجاب مع ضحيل ونحيل من جانب والرمادى والدكتور غضبان من

الجانب الآخر حيث يكون ورد فى انتظارهم فى قلق)

حجاب : إيه يا أستاذ ورد؟ خير إن شاء الله..

ضحيل : عايز تشوفنا ليه؟

نحيل : وبدري كده ليه؟

ورد : اتفضلوا يا جماعة.. اتفضلوا..

حجاب : إيه العبارة يا ورد بيه.. مالك قلقان كده ليه؟

ورد : قلقان.. بالعكس.. (إلى الرمادى ودكتور غضبان) أهلا وسهلاً.. أهلاً يا

دكتور.. اتفضلوا.. أنا طلبت أقابلكو يا جماعة دلوقت عشان حاجة مهمة

جداً - عايزكو تكونوا شهودى.

ضحيل : فى قضية؟

ورد : لا لا لا... احنا عندنا أكل ممتاز النهار في البيت وعايذكو تفضلوا عندي ولو فيها تعب لكم..

نحيل : بس احنا معزومين عند نورا هانم.. مش كده يا عمى؟

ضحيل : أصلنا يا ورد بيه (يهمس له فيضحك ورد).

نحيل : (إلى الرمادى) أنت راضى عنى يا عمى رمادى.. (يضحك) يا بو العروسة؟

الرمادى : أنا ما عنديش مانع..

غضبان : (ثائراً) لكن مدام فلة وعدتنى أنا..

ورد : (يسئ فهم العبارة) وعدتك بإيه أنت كمان؟

غضبان : بنورا طبعاً.. حتوعدننى بفتة يعنى؟

ورد : أرجوكم يا اخوانا.. أتوسل إليكم تيجوا معايا البيت وإن ما كتوش حتقدروا

تيجو كلكم كفاية كام واحد.. حاغديكم وأسليكم وأبسطكم.. حافرجكم

على وحش تخين..

ضحيل : احنا لازم نروح نشوف نورا..

نحيل : نورا.. (يصفر) نورا.. (يصفر)..

حجاب : وأنا حروح معاهم.. خليك أنت يا أستاذ رمادى مع عديلك وابقى حصلنا

: (يغمز له)..

رمادى وهو كذلك.. يا الله بينا يا دكتور مع الأستاذ ورد..

إسلام

المشهد السابع

(منزل الأستاذ ورد)

(تدخل مدام زهرة و مدام فلة)

زهرة : واد يا علوى .. واد يا نبوى ..

فلة : هم راحوا فين يا بت .

زهرة : فين سبّت الغسيل يا واد؟ واد يا علوى

(يدخل علوى ونبوى يحملان سلة غسيل ضخمة

مستطيلة لها أيد تحمل منها في الجانبين)

فلة : هنا .. هنا .. في النص ..

زهرة : جنب الباب أحسن ..

فلة : يالله يا حبيتي فهّمي الولاد حيعملوا إيه بالضبط .. ما عندناش وقت ..

زهرة : ما شرحت لهم ألف مرة .. (تزفر) نقول تانى .. باختصار حتفضلوا جنبنا

هنا في المطبخ .. وأول ما نادىكو تخشوا على طول ومن غير سلام ولا

كلام .. تشيلوا السبت ده على كتافكم وتخرجوا .. وبسرعة وعلى طول

أجروا بيه على شط النيل عند المصبغة اللي جنب الكوبرى .. وارموا اللي

فيه كله في الميه (صمت) مفهوم؟ في البركة اللي فيها طين دلوقت ويتعلا

أيام الفيضان .. مفهوم؟

فلة : فهمتوا يا ولاد؟

زهرة : دانا حفظتهم الدرس وحياتك عندي .. يالله .. خليكوا جنب الباب هنا ..

فلة : أستخبي أنا بقى؟

زهرة : هي الساعة بقت كام؟

فلة : عشرة تمام ..

زهرة : الواد عصفور أتأخر ..

فلة : زمانه جاي ..

(يدخل عصفور)

عصفور : الباشا وصل .. حيخش م الباب الوراني يا مدام زهرة وعايز يشوف حضرتك ..

فلة : واد أوعى تكون فتحت بقك بكلمة لحد تاني .. أوعى تكون قلت له إن أنا هنا ..

عصفور : أحلفلك سيدي ما يعرفش إنك هنا خالص .. ومش عايز حد يعرف إنه جاي هنا حتى ..

فلة : طيب يالله .. حاجيب لك هدية حلوة .. (إلى زهرة) .. أستخبي أنا بقي .

زهرة : وهو كذلك .. (إلى عصفور) روح قول للباشا إني لوحدي يالله . ما تنسيش يا فلة يا حبيبتى ..

(تختفي فلة)

(بصوت تمثيلي) يا ترى اتأخر ليه .

(فنتاس باشا داخلا ..)

فنتاس : (يعنى أوينشد)

أخيراً وجدتك يا جوهرة

وإنك بين النساء مفخرة

لقد عشت حتى بلغت المرام
وجئتك في الساعة العاشرة
فلست أبالي إذا الموت جاء
وواراني القوم في المقبرة
فأهلاً حياتي وأهلاً مماتي
وأهلاً معادتي الغامرة!

زهرة : (جانباً) وما قد بدأنا في المسخرة.. (إليه) أهلاً يا باشا.

فنتاس : يا صباح الفل يا صباح الورد يا صباح الياسمين يا مدام زهرة أنا ما عرفش أناق - ما أعرفش الكلام الفارغ.. اللي جوه قلبي من دهب.. حب يليق بالباشوات والست اللي أحسن م الباشوات.. عينيكي يا مدام الماظ.. وقورتك يليق عليها التاج..

زهرة : إيه كله يا باشا؟ أنا قورتى ما يلقى عليها غير المنديل أبو أويه..

فنتاس : فشر.. انتى جمالك أرسوقراطى.. رغم أنك م الطبقة المتوسطة.. لو كان الحظ ابتسم لك زى ما ابتسم لك الجمال كتنى بقيتى باشا من غير زواق.

زهرة : إيه الكلام ده يا فنتاس باشا.. دنا حتى على قدى وشكلى يعنى..

فنتاس : آه إلا دى.. كل حاجة فيكى بتتلق وتقول.. أنا باشا أمال إيه اللي خلانى أحبك انتى بالذات.. تقدرى تقولى لى إيه اللي خلانى أخلص لك فى الحب؟

زهرة : يعنى ما بتبصش لغيرى؟

فنتاس : (منزعجاً) غيرك أراى؟

زهرة : أنا شفتك داك النهار بتهزر مع مدام فلة ..

فنتاس : مدام فلة؟ هي صحيح أختك لكن إيش جاب لجاب.

زهرة : ربنا يعرف حقيقة شعوري وحقيقة اللي في قلبي.

فنتاس : وأنا حاثبت لك إني استاهل الشعور ده!

(يدخل عصفور)

عصفور : مدام زهرة .. مدام فلة وصلت .. بتجري وتعبانه ويتنهج وباين عليها قلقانة وعائزه تشوفك ضروري.

فنتاس : أوعى تخليها تشوفني أنا حاستخبي ورا الستارة ..

زهرة : طيب يالله بسرعة .. أحسن أختي لسانها طويل وأنت عارفها ..

(يختبئ فنتاس باشا وتدخل مدام فلة)

فلة : (داخلة) إيه اللي عملتيه ده يا زهرة يا ختي .. ليه الفضايح دي بس .. بقي بعد العمر ده كله تعملي كده ..

زهرة : عملت إيه بس يا ختي؟ ..

فلة : تجيبي لنفسك الكلام وتخلي جوزك يشك فيكي .. ليه بس يا حبيبتى؟

زهرة : انتى بتقولى إيه يا فلة يا حبيبتى .. قصدك إيه من ده كله.

فلة : يعنى ما انتيش عارفة؟ حتنكرى على أنا كمان

زهرة : إيه بس اللي حصل يا حبيبتى .. مش تقولى بس؟

فلة : لا قول ولا أعيد .. أحنا فى دلوقت . دلوقت جوزك جاى ع البيت ولا مم

معاه البلد كلها .. آل إيه جاين يشوفوا راجل انتى مخبياه عندك هنا ..

زهرة : يا شيخة فال الله ولا فالك ..

- فلة** : احنا دلوقت فى فالى وفالك.. جوزك جاى بقولك ووراه عشرين راجل..
- زهرة** : طيب بس ممكن (تمثل الإحراج الشديد) ممكن تسمعيني.
- فلة** : واضح أنه غلطان وما عندكيش حد.. الحمد لله قد إيه ريحتيني!.. دا الأستاذ ورد جايب سيفه الجديد وناوى يقطع رقبتة.. ورقبتك.
- زهرة** : يا نهارى.. يا كسوفى يانى.. يادى الوقعة..
- فلة** : إيه يا روحى؟
- زهرة** : أصل الحقيقة.. اعترف لك.. أنا عندى راجل محترم هنا ما فيش حاجة يعنى كده ولا كده لا سمح الله.. لكن.. برضه خايفة عليه.. وما دام فيها قطع رقبة..
- فلة** : ودى حاجة تخبيها على برضه.. يالله قوام نشوف له صرفه! لازم نهربه م البيت.. لازم يخرج من غير ما حد يشوفه..
- زهرة** : ممكن تخبيه؟
- فلة** : تخبيه فين يا عيطة؟ داجوزك حيفتش البيت حته حته ولازم يقطع رقبتة.
- زهرة** : أنا موش خايفة على رقبتى قد مانا خايفة على رقبتة.
- فلة** : جاتنى فكرة.. سبت الغسيل ده.. إيه رأيك؟ لو كان يدخل فيه.. يعنى لو ماكنش السبت صغير عليه كان ممكن ندخله فيه ونحط معاه البياضات ونخليه يروح مع علوى ونبوى للمصبغة اللى جنب الكوبرى.
- زهرة** : يا ريت.. بس أصله موش ممكن يخش فى السبت ده.. يا نهارى! يا خسارة رقبتك يا باشا!

(يخرج فنتاس باشا من وراء الستار)

فنتاس : هو فين السبت ده.. فين.. دا ياخذنى قوى صدقيني اسمعى الكلام يا مدام.. دانا اخش فيه بسهولة..

فلة : (تصنع الدهشة الشديدة) فنتاس باشا؟ يا خبر (جانباً إليه) كده برضه بعدما بعث لى الجوابات والقصائد.

فنتاس : (جانباً إليها) احلف لك إنى باحبك انتى وما باحبش حد غيرك.. بس أرجوكى.. ساعديني دلوقت.. لازم أهرب.. لازم أخش السبت.

زهرة : اتفضل يا باشا..

(يدخل السبت وتغطيان به بالملاءات)

فلة : (تنادى عصفور) غطى سيدك ياد.. يالله يا زهرة.. نادى الولاد..

(يخرج عصفور)

زهرة : يا علوى.. يا نبوى..

(يدخل علوى ونبوى)

يالله قوام.. خدوا الهدوم دى من هنا بسرعة.. فين النبوت اللى تشيلوها بيه.. يالله قوام.. اعمل لك همة أنت وهو..

(بمجرد أن يرفعا السلة يدخل ورد والرمادى والدكتور غضبان)

ورد : (إلى من فى صحبته) اتفضلوا.. إذا كنت غلطان اعملوا فى اللى انتو عايزينه.. اتفضلوا (إلى علوى ونبوى) انتو شايلىن ده على فين؟

علوى

ونبوى : ع المصبغة.

زهرة : إنت مالك إنت ومال الغسيل؟ ما يودوه مطرح ما يودوه.

الرمادى : الغسيل .. آه والله .. محتاجين نغسل السمعة .. نغسل الكرامة .. نغسل .. وننصف .

(يخرج علوى ونبوى حاملين السلة)

ودلوقت بقى حاحكيلكم ع الحلم بتاعى .. أصلى حلمت امبارح أنه زارنا وحش .. اتفضلوا .. أدى مفاتيح الأوض .. اطلعوا دوروا عليه .. البيت تحت أمركم .. بس (يوصد الباب بالمفتاح) لازم أقفل الباب ده الأول عشان ما حدش يهرب .

الرمادى : إنت غلطان قوى يا ورد يا خويا .

ورد : أما نشوف .. اتفضلوا ورايا ..

(يخرج)

غضبان : غيرة؟ غيرة؟ .. ليه غيرة؟

(يخرج الرمادى وغضبان)

فلة : أما حته مصادقة! يا ترى إيه اللى خلاه يشك ويجيب جوزى معاه؟

زهرة : أقول لك الصراحة .. أنا مبسوفة اللى ده حصل .. كان نفسى من زمان أدنى له درس وأخليه يبطل غيرة ..

فلة : تفتكرى حد قال له؟

زهرة : قال له على إيه؟ موش ممكن - دا طبعه كده .. خلقتة كده .. كل شوية يطلع فى طلوعة ويقول لك الستات خاينين وعقلهم تافه .. وهو من يوم ما وصل الباشا وحاله موش عاجبنى .

فلة : (تضحك) مسكين الباشا .. خايفة يرموه فى مية المصبغة ..

- زهرة** : خايقة يتلون يعنى (تضحك) وهو ناقص ألوان؟
- فلة** : ولأ المية الباردة..
- زهرة** : إياك تغسل المرض اللي فى قلبه.
- فلة** : ما كتى بتقولى اللي رى ده ما يشفاش بسرعة.
- زهرة** : أنا اللي لسه ما شبعتش! آه يا زهرة يا ختى! ياما نفسى أديله علقه.. علقه يعنى علقه مش حمام بارد.. نفسى أفضل أضرب فيه لحد ما أفش غلى!
- فلة** : تفتكرى نقدر نبعت له تانى؟
- زهرة** : مية فى المية - لازم نحاول كمان مرة.. نعتذر له ونندى له أمل من جديد.
- فلة** : ونضربه سوا.
- زهرة** : (تضحك) ماشى يا فلة.. خلاص.. حابعت له لهلوبة وأقول له يجى بكرة الساعة تسعة عشان أعوضه عن اللي حصل له..
- (يدخل ورد والرمادى وغضبان)
- الرمادى** : عيب عليك يا أستاذ ورد.. موش مكسوف من نفسك؟
- غضبان** : شيطان وسواس خناس كناس وسوس له.
- الرمادى** : لازم تبطل التهيزات دى بقى.
- ورد** : غلطة يا أستاذ رمادى - معلش..
- غضبان** : مراتك شريف عفيف خفيف نضيف.. يا ريت ألاقى زيها.. أنا بحب شرف كثير..
- ورد** : لازم اعتذر لكونى.. الحقيقة (فى منتهى الحرج).. وبإذن الله.. بعد الغدا حاشرحلكو الظروف اللي خلتنى أعمل كده.. ولأزم اعتذر لمراتى.. حقك

على يا زهرة يا حبيبتى.

زهرة : طول عمرك شكاك..

ورد : حقك عليا.. أبوس راسك..

رمادى : خلاص.. وهى قبلت الاعتذار.. أنا رأى إن احنا ننسى الموضوع ده

خالص.. وأنا عازمكوع الفطار.. نفطر كلنا بدرى وبعدين نطلع نصطاد فى الغابة اللي ع النيل.

ورد : موافق

غضبان : أنا معزوم يا بو نورا؟

الرمادى : طبعًا يا دكتور طبعًا.

(يعود علوى ونبوى حاملين سلة الغسيل وحينما تراهما

فلة وزهرة تشهقان من الفزع.. بينما لا يلتفت ورد

والرمادى وغضبان وأثناء الخروج يقول الرمادى جملة

(الستارة)

الرمادى : لازم تصدقنى بقى لما أقول لك ما فيش حد غريب فى البيت!

ستار

الفصل الثاني

المشهد الأول

(حديقة منزل الأستاذ الرمادى - يدخل سعدون وهو شاب فى العشرينيات ،
وسيم وأنيق، يتلصص ثم ينادى على نورا - تخرج له - واضح أنها كانت
تنتظره)

سعدون : نورا.. نورا..

نورا : (تخرج من البيت) مين؟ سعدون؟

سعدون : يا روح سعدون.. يا حياة سعدون.. يا قلب سعدون.. يا عين سعدون..

نورا : (فى لؤم) يا جيب سعدون؟

سعدون : إيه؟

نورا : إنت موش بتقول بتحبني عشان فلوسى؟

سعدون : أنا ما قلتش.. كلّ اللى قلته إن حبى لك حب متكامل..

نورا : (تكمل الجملة) لا يفرق بين نفس الإنسان وجسده وبين الشخص وماله..

سعدون : أنا قلت كده؟

نورا : (تخرج ورقة) أه.. آدى الجواب اللى وصلنى من لهلوبة.

سعدون : طب ممكن أشرح لك؟

نورا : وهى دى عايزه شرح؟ أنت عايز الفلوس زيك زى غيرك.. والعملية لا فيها

حب ولا يحزنون..

سعدون : إزاي بس؟ دانا بحب الأرض اللي بتمشى عليها.. الأكل اللي بتاكله..

(فجأة) وعارفه بحب الفلوس عشان فى إيديكى..

نورا : ما تحبهاش لو كانت فى إيد حد تانى؟

سعدون : أرجوكى افهمينى..

نورا : سعدون أنت خبيت أملى.. كنت فاكدة إنك الوحيد فى وسط الخطاب دول

اللى عايزنى لنفسى.. لى! أنا.. نورا..

سعدون : إنتى ليه بتفرقى بينك وبين فلوسك؟ هى فلوسك دى موش جزء منك؟

نورا : ولو راحت؟ لو ضاعت؟

سعدون : وإيه اللي حيصيها؟ انتى نسيتى الحلم اللي قللتك عليه؟ دكانة كبيرة على

شط النيل.. مليانة ناس تبيع وتشترى.. وانتى واقفة على الكيس.. تملى

الأدراج فلوس وتعدى فيهم.. وكل ما يتلم شويه نشترى ذهب وفضة..

ونفتح دكان تانى.. ندى واحد لابتنا.. وكمان -

نورا : (مقاطعة) سعدون.

سعدون : نورا؟

نورا : تعمل إيه لو قلت لك إنى ما عنديش ولا مليم؟

سعدون : (مفكرًا) أقول أنك شقية ويتضحكى على.

نورا : ولو حلفت لك؟

سعدون : أصدقك.. طبعًا (يفكر) لكن بقى.. أصل الموضوع..

نورا : شُفْتُ بقى؟

سعدون : شُفْتُ إيه؟ هو عمى الرمادى معقول يسيينا نشحت يعنى؟ ممكن يدينى سلفة

أفتح بيها المحل .. ويعدين نسدها له على أقساط ..

نورا : يعنى مصمم تتجوزنى؟

سعدون : يا نورا أنا بحبك .. موش قادرة تفهمى ده؟

نورا : والفلوس؟

سعدون : الفلوس مهمة طبعا لكن - (فى لحظة رقة) حتى من غير فلوس .. نورا هى

نورا .. إنتى نفسك فلوس .. عقلك .. شطارتك .. وقوفك جنبى .. كل حاجة فيكى فلوس.

نورا : يادى الفلوس - موش ممكن الرجالة يحبوا حاجة غير الفلوس؟

سعدون : يا نورا يا حبيبتى عايزانى أكره الفلوس ليه؟ عيبها إيه الفلوس؟

نورا : وأنا عيبى إيه؟

سعدون : أنا بحبك .. باعبدك .. نورا .. أنا موش عايز فلوس ..

نورا : يا حبيبى سعدون

سعدون : يا حبيبتى يا نورا.

(تخرج لهلوية من المنزل - تراهما فينزعجان)

لهلوية : إيه يا سعدون يا خويا؟ إيه ده كله إيه ده كله؟

سعدون : ست لهلوية.

نورا : هى ماما خارجة دلوقت؟

لهلوية : آه يا ناع العواطف! امتى الدكتور غضبان يَفْتَحْ ويفهم .. (تتذكر) يا خبر دا

لو شافك هنا يدبحك.

سعدون : الدكتور؟

لهلوبة : الأستاذ الرمادى .. دا خارج على طول .. تعال معاى قوام .. فتناكى بعافية يا نورا .. يا الله بينا ..

سعدون : مع السلامة يا نورا.

نورا : مع السلامة يا سعدون ..

(تخرج لهلوبة وسعدون)

نورا : (وحدها على المسرح) ما يمكن كلامه صح؟ ما يمكن الفلوس بتحلّى الواحدة وتبخلى الناس تحبها؟ أنا ليه باقاوح وعائزاه يحبنى من غير فلوس؟ وإذا كان كل الخطاب حاطين عينهم على الفلوس .. ع الأقل أنا بحب سعدون وموش ممكن أتجوز غيره.

(يدخل ضحيل ونحيل من الجانب الأيمن)

ضحيل : (هامساً إلى نحيل) أه .. ولوحدها .. يا الله ..

نحيل : يا الله إيه؟

ضحيل : شد حيلك .. أخطبها.

نحيل : طب ما تسينيش أرجوك ..

ضحيل : ما تخافش يا نحيل جمد قلبك .. (هامساً) سبعميت جنيه .. ودهب وفضة ..

نحيل : طب خليك معاى ..

ضحيل : ولا يهملك .. (إلى نورا) يا آنسة نورا .. يشرفنى أقدم لك ابن أخويا الأستاذ

نحيل .. خطيبك ..

نورا : خطيبى؟

ضحيل : والدك وافق ..

- نورا** : وافق على إيه؟
- ضحيل** : خلاص.. احنا اتفقنا على كل حاجة..
- نورا** : بس دى مفاجأة..
- ضحيل** : عارف عارف.. كان مفروض يحصل حب فى الأول وحاجات كده.. لكن ملحقة.. أهو محضر النكت وجاهز..
- نورا** : النكت؟! تانى؟!
- نحيل** : لا.. المرة دى كله تمام.. اشتريت كتاب النكت وملحق الفواير.
- ضحيل** : محضرك خمستاشر نكتة..
- نورا** : خمستاشر مرة واحدة؟!
- ضحيل** : وخاصة نكتة الوزة ونكتة الحزام الأصفر..
- نورا** : كده كده؟
- ضحيل** : آمال يا نورا هانم.. إحنا عندنا أغلى منك؟ أسيكو أنا بقى عشان تحبوا بعض.
- نحيل** : ما تمشيش يا ضحيل بك.. أرجوك يا عمى.. خليك قُرَيْب.. سايق عليك النبى..
- (يخرج ضحيل)
- نورا** : إيه الحكاية يا نحيل أفندى؟
- نحيل** : مظلوم والله مظلوم.
- نورا** : نحيل أفندى.. (بتنغم) نَحْوَكه! اعترف!
- نحيل** : اعترف (منهاراً) أنا صحيح مُعْجَب ببيكى قوى.. وعارف إنك غنية وعندك

سبعميت دينار وذهب وفضة.. لكن ما اعرفش في الحب والحاجات دي..

نورا : وتغصب نفسك ليه؟

نحيل : أصل عمى عايزنى اتجوزك.. وبعدين والدك وافق ع الخطوبة.. أصله معجب بأخلاقى..

نورا : إنت أخلاقك روعة..

نحيل : بس عمى ضحيل مصمم أقول لك نكت عشان أضحكك وبعدين تحيينى..

نورا : ما انت بتضحك من غير حاجة.

نحيل : (فى حزن) أبدا.. أقول لك على سر؟ أنا جربت النكت اللى حفظتها على ناس كثير وما فيش حد ضحك.

نورا : نكت إيه؟

نحيل : نكتة الوزة -

نورا : وزه إيه؟

نحيل : أصل أبويا كان سرق وزه.. ولما سألوه سرقتها ليه... قال لهم عشان تطول رقبتى.

(لا تضحك نورا - فينهار باكيا)

موش قلتك. موش قلتك.

نورا : (تجبر نفسها على الضحك) لا.. دى ظريفة خالص..

نحيل : بجد؟

نورا : دى تموت م الضحك.

نحيل : ولما سألوه أنت لابس حزام أصفر ليه.. قال لهم أصل من غيره البنطلون يهرّ..

نورا : (تضحك ضحكاً عصبياً) إلا يهرّ دى.

نحيل : (يضحك) الواحد حيهرّ على روحه من الضحك..

(يدخل الرمادى والسيدة فله زوجته)

الرمادى : أنت هنا يا نحيل أفندى؟.. نورا.. اسمعى.. حبيبى الجدع ده.. أنا راضى عنه ورأى إنه لايق عليكى..

فلة : إحنا موش قلنا الدكتور أحسن؟

الرمادى : إحنا ما قلناش ولا جنبنا سيرة الدكتور..

(فجأة يدخل الدكتور غضبان شاهراً سيفه)

غضبان : أنا جيت اخطب نورا.. وبحد السيف إن لم يكن بسواه..

فلة : شايف العربى الفصيح يا رمادى..

غضبان : حفظت الكلام طول صباح.. فصيح عربى ظريف.

فلة : بس ممكن تدخل السيف.

نحيل : (إلى نورا) أنا خايف.

نورا : قل له نكتة الوزه!

إظلام سريع

المشهد الثانى

اللوكاندة

فنتطلس : (يعطس) واد يا جلنّف ..

جلنّف : (داخلاً) أمرك يا سعادة الباشا ..

فنتطلس : جيب لى كوز شاي ولقمة ناشفة .. (يعطس)

جلنّف : (ضاحكاً) سعادتك بردان؟

فنتطلس : (فى غضب) إمشى انجر يالله .. اجرى .. جتّك البلاء.

(يخرج جلنّف)

والله عشت ياباشا وخليت الناس يشيلوك فى سبت غسيل ويرموك فى النيل!
ولاد الملاعين رمونى فى الميه زى ما يكونوا بيغرقوا قطة فى شوال
(يعطس). ولو كانت المصبغة غويطة شوية كان زمانى غرقت والا كانت
طلعت لى عروسة البحر يا ساتر يا رب .. أهو درس الواحد اتعلمه ..

(يعود جلنّف بكوز الشاي ولقمة)

جلنّف : الست لهلوبة عايزة حضرتك ..

فنتطلس : فين دى .. وقعتها سودة .. خليها تخش ..

جلنّف : اتفضلى يا ست ..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : اسمح لى أرجوك .. اعذرنى .. (تغير اللهجة) أنا باصبيح.

فنتطلس : خد ياد الكوز ده املاه تانى ..

جلنف : هوا..

(يخرج)

لهلوبة : أرجوك : اعذرني.. أنا جاية من عند مدام ورد..

فنتطاس : مدام ورد لا مؤاخذة.. موش عايزين النهاردة..

لهلوبة : سامحنى يا باشا.. اعذرني.. يا حرام.. ما كاتش غلطتها يا روحى.. دى

اتخانقت مع الخدامين خناقة لرب السما عشان ما فهموش كلامها.. وغلطوا
أكبر غلط..

فنتطاس : أدبر غلط أن الواحد يصدق الستات..

لهلوبة : يا باشا دى ندمانة على كل اللى حصل وزعلانة موت.. دى حالتها تصعب

عالكافر.. مسكينة.. حضرتك لو شفتها حتصعب عليك خالص (تغير
اللهجة إلى إغراء) وحتلين قلبك.. جوزها حيخرج بكرة الصبح يصطاد
عصافير.. وحتفضل فى البيت يا روحى لوحدها من الساعة تسعة للساعة
عشرة..

فنتطاس : اسمعى يا ست انتى.. أنا مستحيل أصدق كلام الستات تانى!.. وخاصة

(يعطس) أهل المعادى.

لهلوبة : خلىنى بس أفهم سعادتك..

فنتطاس : (مصححاً) معاليك.

لهلوبة : معاليك راجل كبير وتفهم وتقدر.. هو يعنى ذنبها إن جوزها الغيار ده طب

من غير ميعاد؟ هو يعنى ذنبها إن جوزها يغير عليها؟ هو يعنى ذنبها -

فنتطاس : (مقاطعاً) لا ذنبها ولا ذنبى.. اتفضلى.. مع السلامة..

لهلوبة : (تتظاهر بالبكاء) وأنا أطلع م المولد بلا حمص.. دانا ما بقاش عندى قرش صاغ أجيب به لبان..

فنتاس : (جانبا) ما هو مبروك اتأخر.. وما فيش فلوس.. (إليها) ابقى اتفاهم معاكى بعدين.

لهلوبة : ويهون عليك تسيبها لوحدها؟ لوحدها خالص؟ من الساعة تسعة للساعة عشرة.. تقعد لوحدها خالص من تسعة لعشرة؟

فنتاس : من تسعة لعشرة؟

لهلوبة : نفسها تصالح سعادتك وتعوضك عن اللى حصل.. تحب سعادتك أقول لها حاجة..

فنتاس : معاليك.. يعنى مصممة؟

لهلوبة : دى حالتها -

فنتاس : وهو كذلك حاجيلها فى الميعاد.. بس ابقى فكريها إن الرجالة دول موش لعبة.. وقوليلها تعرف مكانتى ووزنى..

(تشير إليه أن ادفع المعلوم فيعطيه قرشا..)

(تأمله فى امتعاض وتخرج)

لهلوبة : (خارجة) معاليك؟ وقرش؟ (تخرج)

فنتاس : (وحده على المسرح) الفلوس خلصت.. وبدال ما ييجى الأستاذ مبروك

يدفع المعلوم تيجى بوز النحاس دى.. (يسير فى قلق على المسرح)

ميعاده فات من ساعة.. إيه اللى أخره بس؟..

(فجأة يدخل ورد متخفيا فى زى مبروك)

- ورد** : بارك الله فيك يا باشا..
- فنتاس** : أستاذ مبروك.. أنت اتأخرت خالص..
- ورد** : يا سعادة الباشا أنا كنت منتظر الهانم اللى عندك تخرج (يغمز إليه)
- فنتاس** : آه.. لا.. دى حاجة تانية.. أنت طبعا عايز تعرف حصل إيه مع مدام
- زهرة؟.. مرات الجردل ورد..؟
- ورد** : (مقدما إليه كيس نقود) عايز اطمئن..
- فنتاس** : موش حاكذب عليك.. رحت لها البيت فى الميعاد اللى حددناه
- ورد** : (هامسا ويقلق) وعملت اللى - قصدى - يعنى - حصل؟
- فنتاس** : ما حصلش يا أستاذ مبروك..
- ورد** : ليه بس؟ غيرت رأيها والا إيه؟
- فنتاس** : أبداً - بس الجردل يا أستاذ مبروك.. جوزها اللى بيبغير من خياله - وصل فى وسط الزحمة ولخبط الدنيا.. وآل ما يوصلش إلا فى اللحظة الحرجة يا أستاذ مبروك..
- ورد** : (قلقا) قصدك إيه بالحرجة؟؟
- فنتاس** : بعد ما اعترفنا بالحب ودخلنا ع المهم.. وزى ما تقول خلصنا الفصل الأول من المسرحية..
- ورد** : مسرحية من فصلين دى والا ثلاثة..؟
- فنتاس** : (يضحك) يا أستاذ مبروك ما تقلقش.. الباشا برضه مكتوب له يعيش..
- تصور الراجل ده يوصل ومعه نص رجالة البلد ومصمم يفتش البيت عشان يلاقى عشيق مراته..

ورد : يا خبر.. وحضرتك هناك؟

فنتطلس : وحضرتى هناك..

ورد : عايز تقول إنه دور عليك وأنت موجود وماقدرش يلاقيك؟

فنتطلس : جاى لك فى الكلام.. من حسن الحظ وصلت واحدة اسمها مدام فلة..

أختها.. جات تحذرها.. قالتلها إن جوزها جاى فى السكة.. وعلى طول
حطوني فى سبت غسيل..

ورد : سبت غسيل؟

فنتطلس : أيوه الله سبت غسيل.. حشرونى مع القمصان الوسخة والشرابات والفنلات
والمناديل والفوط المدهنته اللى ريحتها تطفش بلد..

ورد : وقعدت فيها قد إيه؟

فنتطلس : حاقول لك يا أستاذ مبروك.. حاوريك يا أستاذ مبروك قد إيه اتحملت أنا
عشان خاطرك..

ورد : وأنا مقدر والله..

فنتطلس : مش ممكن تقدّر يا أستاذ مبروك.. تقدّر إيه والا إيه؟ دول بعد ما حشرونى

فى الهدوم نادوا على اتنين خدامين يشيلوا السبت وأنا فيه.. وقبل ما
يخرجوا طبّ الراجل الغيار وقعد يسألهم رايحين فين بالسبت.. وعدوك أنا
بقى كنت حاموت من الخوف.. وبعد ما خرجنا خدوني وجروا بى على
المصبغة اللى عند الكوبرى.. كنت سخنت م الدفا وبدأت أسبح.. أى
والله.. ولولا معجزة كان زمانى قطست.. ويعدين راحوا الشياطين راميتنى
وأنا سخن وملهلب كده فى الميه.. نزلت أطشطش زى ما تكون حديدة

سخنة فى ميه باردة.. والا حدوة حصان فى دكان حداد.. حدوة مولعة نار
: يا أستاذ مبروك يرموها فى ميه باردة..

ورد (يكنم الضحك) أنا آسف إنك اتحملت كل ده يا باشا عشان خاطرى.. يا
: خسارة.. مافيش أمل بقى فى الموضوع بتاعى..؟ يعنى حتصرف نظر عن
: الست دى..؟

فنتاس أصرف نظر؟ والله لو صرفت فلوس الدنيا كلها.. (يضحك) وفلوس الأستاذ
: مبروك كلها.. ما اصرف نظر عنها.. (هامساً) بكرة الساعة تسعة..
: موش فاهم.. **ورد**

فنتاس جوزها.. أصله حيخرج يصطاد عصافير يا سيدى الساعة تسعة.. وبعثت لى
الست اللى أنت شفتها دلوقت.. عايزانى اروح لها عشان تعوضنى عن اللى
حصل.. اسمع.. ابقى عدى على أنت فى الوقت اللى يريحك وحاقول لك
: عملت إيه.. مع السلامة. (يخرج فنتاس مسرعاً)

ورد كده كده..؟ عال عال.. حلم والا علم..؟ أنا نايم والا صاحى يا ولاد؟ دا
موش حلم.. دا كابوس اصحى يا ورد افندى.. سمعتك فى الطين.. آدى
اللى اخدته م الجواز.. م الغسيل ومن سبت الغسيل.. موش ممكن حيفلت
منى بكرة.. حيروح فين؟ حدور عليه فى سبت الغسيل وطشت الغسيل
وجوه النملية وتحت الطبلية.. وقعتك سودة يا باشا الكلب..

(يخرج)

إظلام

المشهد الثالث

منزل الأستاذ ورد

(يدخل الباشا وزهرة)

فنتاس : ندمك ع اللى حصل عوضنى عن التعب والـ (يعطس) البرد.. بس طمىنى الأول.. انتى واثقة إن جورك موش حيرجع بدرى النهاردة؟

زهرة : دا بيصطاد يا باشا..

فنتاس : المهم إن احنا نعرف نتكلم على راحتنا قبل ما حد يطب كده والا كده..

زهرة : وهو الباشا يهمنه؟ موش كاتب لى: فارس مغوار

مخلص من نار

سيفه البتار

يحمى الديار؟

فنتاس : أيوه بس أنا ما جيبتش سيفى معاى.. إحنا فى ميعاد غرامى والا جاين نتخانق؟

زهرة : يعنى موش عايز تحمىنى؟

فنتاس : موش فاهم.. انتى خايفة لا حد ييجى والا ايه؟

(صوت مدام فلة من الداخل «يا جماعة ياللى

هنا.. يا مدام زهرة.. يا جماعة يا هل البيت»)

زهرة : خش الأودة يا باشا..

(يخرج وتدخل مدام فلة)

فلة : ازيك يا حبيبتى .. مقفلة الشبايك والبيان ليه؟ إيه العبارة كفى الله الشر ..
حد غريب هنا؟

زهرة : ما غريب إلا الشيطان .. ما فيش غيرنا احنا والخدامين ..

فلة : بتكلمى جد؟

زهرة : إلا جد .. طبعاً جد (جانباً إليها) على حسك شوية ..

فلة : الحمد لله .. ريحتينى خالص .. أما أقعد آخذ نفسى .. أحسن كان حيطلّع
على جتى البلا دلوقت ..

زهرة : مين كفى الله الشر؟

فلة : مين؟ جوزك طبعاً .. رجعت له الحالة تانى وجه خد جوزى من البيت واهو
ساحبه من إيده على هنا .. ونازل شتيمه فى الجواز والمجوزين وكل بنات
حوا من كل لون وجنس .. الحمد لله إن الباشا التخين موش هنا ..

زهرة : ليه؟ جاب سيرته تانى؟

فلة : مايجيش الا سيرته .. ويحلف إنه المرة اللى فاتت كان هنا فى سبت
غسيل .. وفضل ورا جوزى لحد ما خلاه يلغى صيد العصافير ويجر الشلة
كلها وراه ع البيت هنا عشان يتأكدوا أنه موش غلطان .. (تتنفس الصعداء)
الحمد لله إن الباشا موش هنا .. عشان يعرف إن غيرته موش فى محلها ..

زهرة : إنتى سييتيه فين؟ إوعى يكون جاي بصحيح ..

فلة : جاي بصحيح؟ .. دا زمانه وصل يا ست انتى .. دانا سيياه فى آخر
الشارع ..

زهرة : يا يا وقعتك يا مدام زهرة .. يا خيبتك .. يا نيتك ..

- فلة** : إيه يا ختى خير..؟
- زهرة** : خير منين بس.. الخير حيجى منين؟ الباشا هنا..
- فلة** : يبقى انتهى.. ضاع.. الله يرحمه..
- زهرة** : يا شيخه تفى من بلك..
- فلة** : يا ست انتى ما بتفهميش.. اتصرفى بسرعة.. هربيه قوام.. اتحركى..
- اعملى لك همه..
- زهرة** : أهربيه فين بس؟.. أحطه فى السبت تانى؟
- (يدخل فنتاس باشا)
- فنتاس** : لا لا لا.. كله الا دى.. موش ممكن اخش السبت تانى.. ممكن أهرب قبل ما يوصل؟
- فلة** : يا ريت.. دا موقف اخواته الثلاثة ع الباب وفى أيدهم طبنجات.. ولولا كده كنت خرجت... لكن...
- (متظاهرة بالدهشة لوجوده فى منزل زهرة)
- لكن أنت بتعمل إيه هنا؟؟
- فنتاس** : وده وقته برضه.. يا ستى أنا فى عرضك.. أطلع م المنور؟
- زهرة** : وماله.. بس ابقى حاسب م التعبان..
- فنتاس** : تعبّان إيه؟
- زهرة** : تعبّان كبير ساكن فى المنور.. اتفضل.. لو عضك ابقى نادى..
- فلة** : والحمد لله.. معاى دوا السم..
- فنتاس** : لا لا لا.. ما فيش داعى للمنور..

فلة : يمكن التعبان نايم ..

فنتطلس : نايم والا صاحى .. مش رايح المنور .. حاستخبي .. فى القرن ..

زهرة : بس ده حيدور فى كل حته فى البيت .. موش ممكن يسيب حته إلا اما يدور فيها ..

فنتطلس : يبقى حاخرج ..

فلة : لو خرجت فى هيتك العادية حتضيع يا باشا .. أما إذا اتنكرت بقى ..

زهرة : يتنكر ازاي ؟

فلة : ما فيش عندك فُستان يخش له ؟

زهرة : عمة الشغالة بتاعتى - الكودية التخينة بتاعة الزار لها عندى فستان يلبسه ..

فنتطلس : فين؟ فين؟

فلة : دا حتى عندنا الطرطور بتاعها أبو شراشيب واليشمك كمان ..

زهرة : يالله على فوق يا باشا .. اجرى على فوق واحنا حنجيب طرحة ونحصلك ..

(يخرج فنتطلس باشا)

فلة : قوام يا باشا .. إجرى على فوق ..

زهرة : نفسى جوزى يشوفه لابس اللبس ده .. أصله ما يطيقش يشوف الكودية دى وحالف إنه يضربها لما يطلع العفارىت اللى راكبتها لو شافها هنا ..

فلة : ربنا يهدى جوزك ويلاقى العصاية بتاعته ..

زهرة : بس يا ريت ييجى ..

فلة : جاي مية فى المية .. دا عمال يتكلم ع السبِّت زى ما يكون حد قال له عليه ..

زهرة : على فكرة.. أنا حاخلى الخدامين يشيلوا السبّت مرة ثانية ويقابلوه بيه وهو داخل.. زى المرة اللي فاتت..

هالة : بس ما عنديش وقت يا ختى.. يالله بسرعة نلبس الباشا..

زهرة : معلش خلىنى بس أقول للخدامين ع السبّت.. اطلعى انتى وأنا جاية وراكى.. (تنادى) علوى.. نبوى..

هالة : الله يلعنه الباشا الفنتاس.. مهما عملنا فيه ما بيعرّمش.

حشبت له بالطريقة دى.. وثبت لجوازنا كمان أن الستات ممكن يضحكوا ويهزروا ويفرفشوا من غير ما يتمس شرفهم..

زهرة : الهزار والفرفشة موش معناها العيب..

هالة : وصدق المثل اللي يقول..

يا ما ساكتة ومستحبة

وهى تبين تحته ميه..

(تخرج فلة ويدخل علوى ونبوى)

زهرة : يالله أنت وهو.. شيلوا السبت على كتافكو.. سيدكو زمانه جاي.. وإذا طلب منكوا تنزلوه اسمعوا الكلام على طول.. يالله.. شيل يا واد..

(تخرج)

علوى : شيل قصادى..

نبوى : إياك ما يكونش جواه باشوات المرة دى..

علوى : تف من بقك.. أنا عندى اشيل زبالة أهون..

(يدخل ورد مع الرمادى وضحيل والدكتور غضبان)

ورد : سبت الغسيل .. الله الله .. نزلوا السبت ده يا كلاب .. حد ينده مراتى فوراً .. (يسخر .. فى لهجة القهوجى) وعندك واحد روميو تخين وصلحه ..
أيوه يا بيه .. ألفه لك فى ورقة والّا أحطّه لك فى سبت غسيل؟ نزل السبت ياد ..

الإمامى : لا لا .. دانت زودتها خالص يا ورد ياخويا ..

غضبان : مجنون كثير .. مخبول مدهول مسطول ..

مخيل : هدى أعصابك يا ورد افتدى ..

ورد : (منادياً) مراتى .. يا زهرة هانم .. الجوهرة المكنونة ..

(تدخل مدام زهرة)

تعالى هنا يا مدام .. تعالى يا زوجة يا صالحة يا شريفة يا فاضلة يا مهيبة ..
رايك إنى باغير من سبب؟

زهرة : والغيرة من غير سبب -

ورد : حلو قوى .. أنا بقى قليل الأدب .. نزل السبت ياد انت وهو ..

(ينزلان السلة)

اتفرجوا بقى يا جماعة ع اللعبة دى .. حاوى أنا .. شولكم شولكم شقع بقع -
غسيل جميل - بحق الاستاذ مبروك لانت طالع .. اطلع أحسن لك ..

الإمامى : أنت زودتها قوى يا ورد ..

غضبان : موش مكسوف من نفسك؟

ورد : أنا حاطلّك من تحت الأرض والا .. استعد للوفاة .. إلى الدار الآخرة.

(يخرج السيف)

سامع صوت السيف.. استعد.. واحد اتين ثلاثة..

(يطعن السلة بالسيف)

مع السلامة على جهنم..

ضحيل : المحكمة ممكن توديك المرستان..

ورد : الراجل جوه.. فَضُّوا السَّبَّ بقول لكم..

(يخرج الملابس من السلة)

الرهادي : يا راجل عيب.. أنت حتورينا هدم مراتك؟

غضبان : خد دوا عظيم.. يَهْدِي نافوخك.. تركيب حَظَرْتْنَا..

ورد : آه يا نافوخي.. آه يا نافوخ حظرتنا.. احلف لكو يا رجاله إن فيه راجل

خرج امبارح م البيت في السبت ده.

ضحيل : ع المرستان.. امسكوه..

ورد : لحظة واحدة يا جماعة.. لو سمحتوا نفتش البيت المرة دي سوا.. ولو

مالقيتوش اللي في بالي اعملوا فيا اللي انتو عايزينه.. آخر مرة.. عشان خاطري..

(يخرج نبوي وعلوي بالسلة)

زهرة : مدام فلة.. انزلي انتي والست العجوزة من فوق.. جوزي عايز يخش..

ورد - : ست عجوزة؟ مين دي؟

زهرة : عمة خدامتي.. اللي انتو عارفها

ورد : كودية الزار الملعونة.. دي ساحرة ومخاوية.. بقي جاية عشان خدمة

أسيادها؟ الله الله.. أصلنا عبط.. دي بتعمل كل عمل وعمل وتحل

وتربط.. مخاوية جن ومصاحبة عفاريت زرق.. وعفاريت حمر.. انزلي يا

ساحرة يا عجوزة يا كركوبة انزلى بقول لك ..

زهرة : يا راجل انت ما يصحش كله .. يا جماعبة أرجوكم حوشوه .. وما تخلهوش
يضرب واحدة عجوزة ..

(يدخل فنتاس باشا مرتدياً ملابس امرأة ومعه مدام فلة)

فلة : اتفضلى يا ست يا أميرة .. إدينى إيدك ..

ورد : إدينى العصايا .. أنا حاوريتها ..

زهرة : دى ولىة عجوزة يا راجل ..

فلة : حرام عليك ياسى ورد ..

ورد : لازم اخليها تتوب .. لازم تحرم شغل الشر والقر ..

فنتاس : (بصوت امرأة) حرمت خلاص ..

ورد : احلفى ..

فنتاس : احلف أقول إيه؟

غضبان : حرام عليك يا استاذنا ..

زهرة : الست كبرت .. ما فيهاش حيل ..

فلة : الست غلبانة فى بيتنا ..

ورد : والله لاوريها الويل

غضبان : حرام عليك سيبتها يا راجل

زهرة : موش دى أصول الحنية

فلة : الست دى بخنتها مايل

ورد : لازم تتوب على ايديه

فتطلس : (يغنى بصوت امرأة)

أنا تبت خلاص حرمت خلاص
بعد ما جات الفاس فى الراس
راح أقول باى باى للزار على طول
وإن كنت أعود حياكلنى الغول
تحرمى تعملى عمايلك إياها؟

فلسة :

فتطلس : (مستمراً فى الغناء)

حرمت خلاص اعمل كودية
والا اتصور غيرى كروديه
مش ممكن أقول يا شيخ محقر
واللى عليه عفريت يحضر..
أنا تبت خلاص حرمت خلاص

زهرة : وتحرمى تشاغلى الفل والورد؟

ورد : قصدك إيه يا زهرة؟

فتطلس : (مستمراً فى الغناء)

عسايزانى أحرم أحب الفل؟
وأشساغل الورد وزهر الورد؟
كله إلا ديه وسامحيني
وإن كنت أعود لك قابلينى
أنا تبت خلاص حرمت خلاص

ورد : دى موش عايزة تتوب .. طيب خدى ..

(يضر به بالعصا)

(يجرى الباشا وورد خلفه يضر به حتى يخرج الباشا)

زهرة : كنت حتقتل الولية ..

ورد : تتحرق بجاز ..

غضببان : دى سحارة أكيد .. أنا شفت شنبها تحت اليشمك ..

ورد : يالله يا رجالة نفتش البيت ..

رمادى : قال خليك ورا الكذاب لحد باب الدار ..

ورد : اتفضلوا ..

(يخرج الرمادى وورد وضحيل وغضببان)

زهرة : أما حته علقه ..

قصة : انتى ما سمعتيش قال إيه؟

زهرة : سمعت ابن الدين ده .. موش عايز يحرم .. لسه عايز الورد وزهر الورد ..

قصة : والفل قال ..

زهرة : يعنى نعمل فيه إيه أكثر من كده؟

قصة : والله أنا احترت واحترت دليلي ..

زهرة : لقيتها .. بس .. لقيتها ..

قصة : هيه إيه يا ختى؟

زهرة : مش ممكن حيتوب ويطل صحيح إلا إذا فضحناه ..

قصة : كل ده موش كفاية؟

زهرة : أنا عايزه أفضحه .. عارفه يعنى إيه أفضحه؟ .. عايزه البلد كلها تعرف اللي حصل .. وإن الباشا اللي عامل نفسه قيمة ومسيما ما يسواش ثلاثة مليون ..

فلة : بس ازاي؟

زهرة : حقول لك دلوقت .. لما الجماعة يتزلوا من فوق حنحضر السفرة واقول لجوزى على كل حاجة .. ومين عارف .. يمكن نخليه يخش معانا فى اللعبة ..

فلة : فكرة والله ..

زهرة : وعارفه حنعمل إيه ..

(تهمس لها وتتضحكان).

إفلام

المشهد الرابع

(نفس المنظر - الرمادى وورد وفلة وزهرة ودكتور غضبان)

غضبان : دى حيل ستات عفريتات ..

رمادى : لكن الجوابات وصلتكو فى نفس الوقت؟

فلة : ربع ساعة بين جوابى وجوابها ..

ورد : سامحينى يا مراتى .. الغيرة شيطان أعمى .. بيخلى الإنسان يشك فى أشرف

وأنبل إنسان .. أنا موش عارف أكفر عن ذنبى ازاي ..

رمادى : كفاية كده يا ورد .. خلىنا فى الخطة ..

ورد : ما حنا اتفقنا خلاص ..

غضبان : أنا رأى إنه مستحيل حيقبل ييجى ميعاد زى ده .. ده حيبقى بالليل . فى الضلمة خالص ..

زهرة : شوف يا دكتور غضبان .. الموضوع ببساطة هو إن عندنا حكاية شعبية بتقول إن يوم عشرة الشهر ده .. بَعْدِ المولد ما ينفضّ بيطوف جنى على بغلة على البيوت وينادى سقاً .. ميه .. سقا .. ميه .. والمسعود يسمعه بالليل ويصحى يفتح له .. ويقول له اتفضل ويملا منه .. والصبح يلاقى الميه ذهب والماظ ..

فلة : فاحنا بعتنا لهلوية للباشا واتفقنا معاه أنه يعمل بغلة العرش .. ويمر على بيت الأستاذ ورد ..

زهرة : وأول ما أسمع أنا شخللة الجرس أنزل افتح له .. قال إيه حاملا منه ميه ..

فلة : وساعتها تهجم عليه العفاريت ..

غضبان : عفاريت مين؟ أنا موش بحب العفاريت ..

فلة : موش عفاريت بصحيح .. بتى نورا حتعمل عفريت .. ومعاها البنات

الصغيرين .. ويهجموا عليه .. يقولوا له مين اللى بيزعجنا .. إذا كان جنى

اقتلوه .. وإذا كان بنى آدم يقول هو مين ويعترف .. ويكفر عن ذنبه ..

زهرة : وساعتها يظهر للجميع .. وندخل كلنا بالشموع والفوانيس ونفضحه ونجرسه

فى المعادى كلها ..

غضبان : أنا كمان عفريت .. أنا يعنى أعمل عفريت ..

فلة : لا .. إنت لك حاجة تانية تعملها .. تعال أما أقولك ..

(تسحبه من يده إلى مقدمة المسرح)

أنت موش عايز تتجوز نورا؟

غضبان : نورا.. روحى.. روح حظرتنا..

نورا : حتكون لابسه قفطان أخضر.. فأنت فى وسط الزحمة دى تروح صاحبها من إيدها ورايح ع المأذون تكتب عليها على طول.. مفهوم؟

غضبان : مفهوم.. لابسه أخضر قفطان.. (إلى الجميع) أنا موافق.. خلاص..

(يدخل نحيل)

نحيل : ضحيل ابن عمى قال لى ع الخطه.. لكن أنا يا أستاذ رمادى.. أنت وعدتني..

رمادى : جيت فى وقتك.. تعال..

(يتقدم معه إلى الجانب الأيسر من المسرح ويشرح له)

افتكر اللى اتفقنا عليه.. نورا حتكون لابسه قفطان أبيض.. تروح واخذها من إيدها ولا سلام ولا كلام وجرى ع المأذون.. مفهوم؟

نحيل : نورا.. نورا.. مفهوم نورا..

(يلتفت إلى الجميع)

أنا موافق.. خلاص..

رمادى : ودلوقت بقى أنا حاحضر الملابس التنكرية بتاعة العفارىت.. وحاجهز الحاجة..

رمادى : المهم إن احنا نعرف الناس مين هو الباشا ده..

رمادى : أنا لازم أخرجه م المعادى ماشى على رجله..

إسلام

المشهد الخامس

حديقة اللوكائنة

هجاب : أهلاً سعدون .. اتفضل ..

سعدون : لا .. دى كلمة صغيرة فى ودنك .. (يهمس) أصل أنا مزنوق فى ماذون بكرة بالليل.

هجاب : حلوة دى .. واشمعنى يعنى بكرة بالليل ..

سعدون : (يقدم إليه النقود) عشان خاطرى .. حابقى اشرح لك العملية بعدين ..

هجاب : بدال الماذون اتنين يا راجل يا أمير ..

سعدون : أصلها ليلة العمر بالنسبة لى .. اتفقت معاها .. أمورة .. عايزين يجوزوها ناس ما بتحبهمش .. ويا ريت تكون موجود أنت كمان عشان تشهد على العقد.

هجاب : ماشى كلامك يا أمير ..

(تدخل لهلوية)

لهلوية : سعد صباحكو .. (إلى سعدون) إذا كنت عايز تشوف الباشا اطلع بسرعة .. أصله مترفز وحالته وحشة ويسب ويشتم .. بيقول كان عنده واحد اسمه مبروك دوش دماغه .. فتكوا بعافية ..

(تخرج)

هجاب : ما وصيكش بقى ..

سعدون : عيني الاتنين ..

إسلام

المشهد السادس

حديقة أو ساحة أمام منزل الأستاذ ورد:

(يدخل الباشا متخفياً فى هيئة بغلة يرن أجراسا

ويقول: ميه.. السقا)

زهرة : أيوه جايه ..

فنتطلس : (متصباً) أخيراً يا زهرة .. ليه العذاب ده كله ..

زهرة : كل الظروف ضدنا والحظ بيعاكس ..

فنتطلس : وأنا شفت ويل الويل .. وسهرت طول الليل ..

زهرة : واهو دحنا أهه مع بعض ..

فنتطلس : أخيراً .. بعد ما عملت بغلة ..

زهرة : لكن قل لى يا باشا .. إيه اللى مخليك باقى علياً قوى كده؟ إيه اللى أنت

شايفه فى معنى؟

فنتطلس : فى الحقيقة .. المسألة كانت واخدة شكل معين فى الأول .. يعنى كنت

ولهان وحاموت عليكى .. وبعدين العملية اتعقدت وبصراحة .. دَخَلْتُ فى

تَحَدَّى ..

زهرة : فى حَدِّ بيتحدَّاك .. فيه حَدِّ تانى عايزنى تانى بينافسك؟

فنتطلس : لا لا لا .. ما فيش حد خالص لكن تحدى الظروف زى ما تقولى .. أما

فكرتك بتاعة بغلة العرش دى فكرة مُكْنُ بشكل .. عارفه ليه؟

زهرة : عشانك قَدْ البَغْلُ يعنى وما حدش حايعرف إنك بتمثل؟

فتطلس : لا لا لا.. عشان النهاردة موش عشرة فى الشهر.. يعنى احنا خدعنا العفارىت..

زهرة : يا خبر.. النهاردة موش عشرة صحيح؟

فتطلس : النهاردة تسعة.. وكل الناس فاكراه عشرة عشان الهلال اتأخر يوم.. لكن طبعا العفارىت عارفة..

(صوت عميق مخيف)

زهرة : طب افرض هم كمان - إيه ده؟ يا ماما.. إيه ده يا باشا..

فتطلس : إيه تانى.. داحنا ضحكنا ع الخلق كلها.. حيكون إيه؟ عفريت؟

(يدخل دكتور غضبان متكررا فى زى عفريت وحوله)

(مجموعة من الراقصات والراقصين)

زهرة : دا عفريت يا خويا.. يا ماما.. يا ماما..

(تجرى مسرعة فتدخل البيت وتغلق الباب خلفها)

غضبان : مين اللى ييزعج ليالىنا

مين جاي يعكر أيامنا

غشتنا فى يوم وتقول عشرة

كان لازم تستنى لبكرة..

هنعاقبه ازاي ع الغش يا هوه

ندبحه نسلخه والا ناكلوه؟

إنسى؟ جنى؟ بغلة؟ حمار؟

إن ما تكلمش اشووه فى النار..

قنطاس : دانا إنس موش جن.. أرجوكو أنا ما غشتش ولا حاجة..

(يحيطون ويرقصون ويكتفونه بحبل غليظ)

غضبان : (يغنى ويرد عليه الراقصون والراقصات)

قر.. اعترف والا حناكلك

مين أنت وإيه جابك.. انطق..

الكورس : اتكلم.. قول كل ذنوبك..

واهو دحنا كشفنا ملعوبك..

قنطاس : مظلوم والله أنا موش جنى..

طبيت وما فيش اللي يعينى..

(يدخل نحيل فيسحب أحد الراقصين الذى

يرتدى جلبابا أبيض ويخرج معه)

أنا جيت طمعان فى مرات واحد..

راجل من أهل الحنة دى..

الناس أشراف وأنا الفاسد..

أرجوكو سماح المرة دى..

(دكتور غضبان يرى راقصا يرتدى قفطانا

أخضر فيسحبه من يده ويخرج فوراً)

(الرقص مستمر والباشا يغنى)

حرمت واهى الثالثة تابتة..

وحلفت ما عود الناحية دى..

وأنا ياما ضحككت على صحابى ..

وغشيت فى اللعب - أقول تانى؟

(يدخل سعدون يأخذ راقصة «نورا» ويخرج فوراً)

دلوقت عـُـرِفْتُ وبـاين لـيَّـ

إنكو أشراف مـيـه المـيـه

حتى العفاريت جات تحرسكوا

والمسولى فى ملكوته سامعكو

حَرَمْتُ راح امـسـشـى طوالى

مش ممكن أقول اللى ف بالى

باستغفر.. أرجوكو سيونى

وكفـايـة جـرى لى اللى جـرالى

(فجأة نضاء الأنوار وتدخل زهرة وفلة وورد ورمادى وضجيل)

ورد : الله؟ إيه اللى جاب بغلة العرش الليلة؟

(يضحكون)

قطيس : الله؟ .. الأستاذ مبروك ..

ورد : مبروك عليك وعلينا .. مبروك هو الأستاذ ورد ..

قطيس : يادى القضيحة ..

زهرة : زهرة هى زهرة ..

فلة : وكنا كلنا عارفين ومستئين ..

قطيس : يعنى العفاريت ..

ضحیل : ما عفريت إلا بنی آدم.. نعاقبه أراي؟

فنتطلس : لسه تانى؟

رهامی : لا.. كفاية.. حترفه فى المعادى لحد ما نوصله للنيل وبعدين -

فنتطلس : لا.. أرجوكم.. أنا حامشى بالسكّات.. إلهى ما يفضحكوا ولايا..

ورد : يا راجل يا فلاتى! يافلاتى يا خباص.. تاخذ منى الفلوس دى كلها وبرضه

لسه بتبجح؟

فنتطلس : أنا.. أنا..

ورد : ما تتكلمش خالص.. أنا حجزت ع السخيل بتاعتك.. أهى يدوبك تسدد

ديونك لى.. ديون الأستاذ مبروك.. وتتفضل سيادتك تخرج ماشى على

رجليك من هنا..

(يدخل نحييل ومعه ولد يضرب فيه)

نحييل : أنا خُدْعْتُ.. اتفضلوا.. كنت حاتجوز راجل..

رهامی : إيه الكلام ده يا جماعة؟

نحييل : نورا اكتشفت أنها راجل..

رهامی : نورا بتنى..

نحييل : اخدت اللى لابس جلبية بيضاء ورحت ع الماذون لقيته راجل بشنب..

رهامی : أما حاجة غريبة.. آمال فىن نورا؟

فلسة : راحت مع الدكتور غضبان..

(يدخل غضبان وهو يدفع أمامه لهلوية)

غضبان : اتفضلى.. اشرحى لهم إزاى اتجوزنا..

لهلوبة : أصل الدكتور.. (تضحك فى خجل) ما حدىش يقدر يفهمه قدى..

غضبان : دا نصيب وقدر مكتوب.. أنا مؤمن بالقدر..

لهلوبة : حدى يعرف معناه فيه؟

(تغازله وهو فى خجل يصدها ويبتسم)

فلة : آمال بتى فين؟

(يدخل سعدون مع نورا)

سعدون : أنا جاى أعتذر أولاً..

نورا : وأنا يا والدى.. يا والدتى.. سامحونى..

سعدون : الحب ربط قلوبنا.. ومش ممكن حد - بعد أذنكو - يفرقنا..

رمادى : (غاضباً) دا تحايل.. خداع.. إيه حكم القانون يا ضحيل بك؟

ضحيل : والله.. والقانون زى ما تقول بيركع قدام الحب..

فلة : بس ده تحايل علينا وخدعنا..

ضحيل : آمال انتو طول المسرحية بتعملوا إيه؟ موش بتخدعوا فنتطاس باشا؟

فنتطاس : أى والله بيخدعونى..

زهرة : ممكن تسكت أنت؟ تسكت خالص؟

فنتطاس : سكت..

ورد : والله يا جماعة أنا شايف أن نتيجة الخداع فى الحالتين كويسة.. وما دام

جمعت ما فرقتش يبقى لازم نحتفل.. الليلة كلوكوا معزومين عندى.. ليلة

عشرة..

زهرة : هى ليلة تسعة فى الحقيقة..

ورد : وهو كذلك وعلى فكرة.. قبل ما نرف الباشا لشط النيل..

ضحيل : حيث تنتظره سفينة سترحل به إلى حيث ألفت.

ورد : لازم أبلغه رسالة من الأستاذ مبروك: يقول له متشكر..

لأنه الليلة دى فعلاً حيات مع السيدة زهرة.

رهادى : ودلوقت المفاجأة..

(تدخل الراقصات والمغنيات اللاتى رأيناهن أول الأمر)

الراقصة : (تغنى)

يا فرحكو ياهل المعادى

الباشا حيسيبكوا الليلة دى

راجل سخيف.. وما هوش ظريف

والناس بتمشى عليه تنادى

(يشارك الجميع فى الرقص وتنزل الستار رويدا رويدا)

ستار

قائمة المراجع الأجنبية

تضم القائمة أسماء الكتب والدراسات الأجنبية المشار إليها في المقدمة وفي الحواشي، باستثناء ما سبق تقديم بياناته الببليوغرافيا في ثنايا هذه وتلك، وباستثناء المعاجم اللغوية والترجمات العربية، والطبعات الثماني للمسرحية الواردة في التصدير.

Allen, Pamela. *'Better a Shrew Than a Sheep' : Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, 2002.

Aughterson, Kate. *Renaissance Woman : A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, (1995).

-----, *The English Renaissance : An Anthology of Sources and Documents*, 1998.

Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy*, (1959) (does not discuss the *Merry Wives*).

Barton, Anne. *The Names of Comedy*, 1990.

Berry, Edward. "The 'rascal' Falstaff in Windsor", in his *Shakespeare and the Hunt : A Cultural and Social Study* (2001) : 133-58.

Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy : Explorations in Form*, 1972.

Bloom, Harold. *'The Merry Wives of Windsor' in his Shakespeare : The Innovation of the Human* (1998) : pp. 815-18.

Bracy, William. *The Merry Wives of Windsor : The History and Transmission of Shakespeare's Text*. University of Missouri Studies 25 (1952).

- Bradbrook, M.C. 'Royal Command : *The Merry Wives of Windsor*', in *Shakespeare the Craftsman*. Clark Lectures 1968 (Cambridge, 1979) 75-96.
- Bradbury, Malcolm, and David Palmer, eds. *Shakespearean Comedy*, 1972.
- Brown, John Russell. *Shakespeare and his Comedies*, 1957.
- Brown, Pam Allen. "Near Neighbors, Women's Wars, and 'Merry Wives'." In her *Better a Shrew than a Sheep : Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, pp. 33-55. Ithaca : Cornell University Press, 2003.
- Bryant, J.A. Jr. "Falstaff and the Renewal of Windsor", *PMLA* 89 (1974), 296-301.
- . *Shakespeare and the Uses of Comedy*, 1986.
- Bullough, Geoffrey (ed.) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. Vol. 2 (1959).
- Campbell, Lily B. *Shakespeare's 'Histories' : Mirrors of Elizabethan Policy* (1947), 3rd edn. 1963.
- Campbell, Oscar James. "The Italianate Background of *The Merry Wives of Windsor*," *Essays and Studies in English and Comparative Literature*, (1932) : 81-117.
- Carroll, William. *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, 1985.
- Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*, 4 vols. (Oxford, 1923).
- Charlton, H.B. 'Falstaff', in his *Shakespearean Comedy*, London :

- Methuen & Co. Ltd.; New York : The Macmillan Company, 1938. (Appended to Signet edition, 2006).
- Clark, Sandra. "Wives may be merry and yet honest too" : Women and Wit in *The Merry Wives of Windsor* and some other plays', in '*Farred and Winnowed Opinions*' : *Shakespearean Essays presented to Harold Jenkins*, ed. John W. Mahon and Thomas A. Pendleton (1987) pp. 249-67.
- Cohen, Walter. 'Introduction' *The Merry Wives of Windsor*, in *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen Greenblatt, with Walter Cohen and Katherine Eiseman Mars (New York, 1977), 1225-33.
- Collington, Philip D. "I Would Thy Husband Were Dead" : *The Merry Wives of Windsor* as Mock Domestic Tragedy', *English Literary Renaissance*, 30 : 2, Spring 2000.
- Cotton, Nancy. "Castrating (W)itches : Impotence and Magic in *The Merry Wives of Windsor*", *Shakespeare Quarterly* 38 (1987) : 321-26.
- Crofts, John. *Shakespeare and the Post-Horses*, 1937.
- Dent, R.W. *Shakespeare's Proverbial Language : An Index*. (Berkeley, Ca., Toronto and London, 1981).
- Doren, Mark Van. *Shakespeare*, New York 1939, London 1941. (Appended to Signet edition 2006, pp. 127-131).
- Eccles, Mark. *Shakespeare in Warwickshire*, Madison, Wis., 1960.
- Erickson, Peter. 'The Order of the Garter, the Cult of Elizabeth, and

- Class-Gender Tension in *The Merry Wives of Windsor*', in *Shakespeare Reproduced, the Text in History and Ideology*, ed. Jean E. Howard and Marion F. O'Connor. (1987), pp. 116-140.
- Evans, Bertrand. "For the Love of Mockery : Approach to the Summit." In his *Shakespeare's Comedies*, pp. 68-117, especially 98-117. Oxford, 1960.
- Evans, Peter. "'To the Oak, to the oak !' The finale of *The Merry Wives of Windsor*", *Theatre Notebook*, 40, (1986), 106-114.
- Fleissner, Robert F. 'The Malleable Knight and the Unfettered Friar : The Merry Wives of Windsor and Boccaccio', *Shakespeare Studies*, 11, 1978, pp. 77-93.
- Freedman, Barbara. "Falstaff's Punishments : Buffoonery as defensive posture in *The Merry Wives of Windsor*", *Shakespeare Studies*, 14 (1981), 163-74.
- "Shakespearean Chronology, Ideological Complicity, and Floating Texts : Something is Rotten in Windsor." *Shakespeare Quarterly* 45 (1994) 190-201.
- French, Marilyn. *Shakespeare's Division of Experience*, New York, 1991.
- Frye, Northrop. 'Characterization in Shakespearean Comedy', *Shakespeare Quarterly*, 4 (1953), pp. 117-126.
- *Anatomy of Criticism*, 1957.

-
- , *Shakespearean Comedy and Romance*, 1965.
- Green, William. *Shakespeare's Merry Wives of Windsor*, (Princeton, N.J., 1962).
- , 'Introduction' to Signet Edition of *The Merry Wives of Windsor*, 1965, pp. lxiii-lxxvi (reprinted 2006).
- , 'The Merry Wives of Windsor on Stage and Screen', Signet edition of the play, 2006, pp. 145-164.
- Gurr, Andrew. "Intertextuality at Windsor." *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987) : 189-200.
- Habermann, Ina. *Staging Slander and Gender in Early Modern England*, 2003.
- Helgerson, Richard. 'The Buck Basket, the Witch, and the Queen of Fairies : The Women's World of Shakespeare's Windsor', in Patricia Fumerton and Simon Hunt (eds.) *Renaissance Culture and the Everyday*, 1999.
- , "The Buck Basket, The Witch, and the Queen of Fairies." In his *Adulterous Alliances : Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting*, pp. 57-76. Chicago : University of Chicago Press, 2000.
- Hinely, Jan Lawson. 'Comic Scapegoats and the Falstaff of *The Merry Wives of Windsor*, *Shakespeare Studies* 15, 1982, pp. 37-54.
- Hotson, Leslie. *Shakespeare Versus Shallow*, 1931.
- Ioppolo, Grace. *Revising Shakespeare* (Cambridge), Mass., 1991.
- Irace, Kathleen O. *Reforming the Bad Quartos : Performance and*

Provenance of Six Shakespearean First Editions (Newark, Del.), 1994.

Johnson, Gerald D. *The Merry Wives of Windsor*, Q1 : Provincial Touring and Adapted Texts', *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987), pp. 154-65.

Jordan, Constance. 'Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought,' *Renaissance Quarterly*, 40 (1987) : 421-51.

Jowett, John. 'Textual notes on *The Merry Wives of Windsor*, in *William Shakespeare : A Textual Companion*, eds. S. Wells and G. Taylor (Oxford 1987), pp. 340-350 .

Kahn, Coppelia. *Man's Estate : Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley, Ca., 1981).

Katz, Leslie. '*The Merry Wives of Windsor* : Sharing the Queen's Holiday', *Representations* 51, Summer 1995.

Kegl, Rosemary. "'The adoption of abominable terms' : Middle Class, Merry Wives, and the Insults that shape Windsor". In her *The Rhetoric of Concealment : Figuring Gender and Class in Renaissance Literature*, pp. 77-125. Ithaca : Cornell University Press, 1994.

Korda, Natasha. "'Judicious Oeillades' : Supervising Marital Property in *The Merry Wives of Windsor*". In her *Shakespeare's Domestic Economies : Gender and Property in Early Modern England*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. (The Chapter originally appeared under the

same title in *Marxist Shakespeares*, edited by Jean Howard and Scott Cutler Shershow (London : Routledge, 2001, pp. 82-103).

-----, 'The Merry Wives of Windsor : A Modern Perspective', Appended to the Folger edition of the play, 2004, pp. 227-240.

Leggatt, Alexander. "The Comedy of Intrigue : Adultery". In his *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*, pp. 125-49, especially pp. 146-149. Toronto : University of Toronto Press, 1973.

Long, John. H. 'Another Masque for *The Merry Wives of Windsor*', *Shakespeare Quarterly* 3 (1952), 39-43.

Mace, Nancy A. 'Flastaff, Quin and the Popularity of *The Merry Wives of Windsor* in the eighteenth century', *Theatre Survey*, 31 (May 1990) 55-66.

Mackail, J.W. *Approach to Shakespeare*, 1930.

Marcus, Leah. *Unediting the Renaissance : Shakespeare, Marlowe, Milton* (1996).

Marshall, Roderick. *Falstaff : The Archetypal Myth*, Longmead, England, 1989.

Maus, Katharine. 'Horns of Dilemma : Jealousy, Gender and Spectatorship in English Renaissance Drama', *Journal of English Literary History*, 54, 1987, pp. 561-83.

Melchiori, Giorgio. *Shakespeare's Gaster Plays : 'Edward III' to 'Merry Wives of Windsor'* (Newark, Del., 1994).

-
- Miola, Robert S. 'The Merry Wives of Windsor : Classical and Italian Intertexts', *Comparative Drama*, 27 (1993), 364-76.
- . *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of Plautus and Terence*, 1994.
- Nevo, Ruth. *Comic Transformations in Shakespeare*, 1980.
- Noble, Richmond. *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer*, (1935).
- Odell, George C. *Shakespeare : From Betterton to Irving*, 2 Vols (New York, 1920, reprinted 1963).
- Ornstein, Robert. *Shakespeare's Comedies : From Roman Farce to Romantic Mystery*, 1986.
- Parker, Patricia. "Interpreting through Wordplay : *The Merry Wives of Windsor*" In *Teaching with Shakespeare : Critics in the Classroom*, edited by Bruce McIver and Ruth Stevenson, pp. 166-204. Newark : University of Delaware Press : London : Associated University Presses, 1994. (An educational re-working of her "The Merry Wives of Windsor and Shakespearean Translation", *Modern Languages Quarterly* 52 (1991), 225-61.
- Parker, Patricia, *Shakespeare from the Margins : Language, Culture, Context* (Chicago, 1996).
- Parrott, Thomas Marc. *Shakespearean Comedy*, 1949.
- Parten, Anne. 'Falstaff's Horns' : Masculine Inadequacy and Feminine Mirth in *The Merry Wives of Windsor*, *Studies in Philology* 82 (1985).

- Pittenger, Elizabeth. 'Dispatch Quickly : The Mechanical reproduction of pages', *Shakespeare's Quarterly* 42, 1991, pp. 389-408.
- Richardson, Catherine. 'Introduction' to Penguin Edition of *The Merry Wives of Windsor*, 2005, pp. xxi-lxxviii.
- Richman, David. *Laughter, Pain, and Wonder : Shakespeare's Comedies and the Audience in the Theater*, 1990.
- Roberts, Jeanne Addison. 'The Merry Wives Q and F : The Vagaries of Progress', *Shakespeare Studies*, 8 (1975), 143-75.
- , *Shakespeare's English Comedies : The 'Merry Wives of Windsor' in Context*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1979.
- Salingar, Leo. *Shakespeare and the Tradition of Comedy* (Cambridge, 1974).
- , 'The Englishness of *The Merry Wives of Windsor*' (*Cahiers Elisabethains* 59, 2001, pp. 9-25).
- Salmon, Vivian, 'Elizabethan Colloquial English in the Falstaff plays', in *Leeds Studies in English*. n.s. 1 (1967) 37-70.
- Sams, Eric. *The Real Shakespeare : Retrieving the Early Years, 1564-1594* (1995).
- Schafer, Elizabeth. 'The Date of *The Merry Wives of Windsor*', *Notes and Queries* 236 (1991), 57-60.
- Scoufos, Alice-Lyle. *Shakespeare's Typological Satire*, 1979.
- Selaiha, Nehad. "A Farce from Behind", *Al-Ahram Weekly*, 6th December 2007.

- Shaheen, Naseeb. *Biblical References in Shakespeare's Comedies* (Newark, Del. 1994).
- Shattuck, C.H., 'Six Episodes in the Life of a Play', in *The Merry Wives of Windsor*, gen. ed. Francis Fergusson, The Laurel Shakespeare (New York, 1966).
- Siegel, Paul N., 'Falstaff and His Social Milieu' (1974), in *Shakespeare's English and Roman History Plays : A Marxist Approach* (1986) 86-92.
- Slights, Camilla Wells. *Shakespeare's Comic Commonwealths*, 1993.
- Steadman, John M. 'Falstaff as Actaeon : A Dramatic Emblem', *Shakespeare Quarterly*, 14 (1962), 230-244.
- Tiffany, Grace. 'Falstaff's False Staff : "Jonsonian" asexuality in *The Merry Wives of Windsor*, *Comparative Drama* 26, 1992-3, pp. 254-270.
- . *Erotic Beasts and Social Monsters : Shakespeare, Jonson and the Comic Androgyny*, Newark, Del. 1995.
- Tilly, M. P. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor, Mich., 1950).
- Vickaris, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London Methuen, 1968 (especially pp. 141-56).
- Wall, Wendy. "Needles and Birches : Pedagogy, Domesticity, and the Advent of English Comedy", and "Why Does Puck Sweep? Shakespearean Fairies and the Politics of Cleaning". In her *Staging Domesticity : Household Work and English Identity in Early Modern Drama*, pp. 59-93

(especially 90-93) and 94-126 (especially 112-26).
Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

Waller, Gary, ed. *Shakespeare's Comedies*, 1991.

Werstine, Paul. 'Narratives about printed Shakespearean texts : "foul papers" and "bad quartos"', *Shakespeare Quarterly*, 41 (1990), 65-86.

-----, "A Century of 'Bad' Shakespeare Quartos", *Shakespeare Quarterly* 50 (1999) : 310-333, especially pp. 310-317.

Weslund, Joseph. *Shakespeare's Reparative Comedies : A Psychoanalytic view of the Middle Years*, 1984.

White, R.S. 'Criticism of the Comedies up to *The Merchant of Venice*, 1553-82', *Shakespeare Survey* 37, (1984), 1-11.

-----, *The Merry Wives of Windsor*. Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (Hemel Hemstead, England), 1991.

Williamson, Marilyn. *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*, 1986.

Wilson, John Dover. *The Fortunes of Falstaff*, 1953.

-----, *Shakespeare's Happy Comedies*, 1964.

Woodbridge, Linda. *Women and the English Renaissance : Literature and the Nature of Womenkind 1540-1620*, 1984.

للمترجم

١ - مؤلفات بالعربية :

١ - فى النقد واللغة :

- * النقد التحليلى (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- * فن الكوميديا (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد).
- * الأدب وفنونه (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- * المسرح والشعر (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نقد) .
- * فن الترجمة (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) ط ٨ (٢٠٠٤) .
- * فى الأدب والحياة (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- * التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- * قضايا الأدب الحديث (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- * المصطلحات الأدبية الحديثة (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ - (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) ط ٣ - (٢٠٠٤) .
- * الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)

- * مرشد المترجم (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية) (لونجمان) ٢٠٠٠ .
- * نظرية الترجمة (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣ .
- الحديثة

ب - أعمال إبداعية :

- * ميت حلاوة (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
- * السجين والسجان (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
- * البر الغربي (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
- * المجاذيب مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب .
- * الغربان (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
- * جاسوس فى قصر السلطان (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
- * رحلة التنوير (مسرحة وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
- * ليلة الذهب أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب
- * حلاوة يونس أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب
- * السادة الرعاع (مسرحة) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
- * اللرويش والغازية (مسرحة) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
- * أصداء الصمت ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
- * واحات العمر سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .

- * واحات الغربية * سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
- * واحات مصرية * سيرة أدبية ٢٠٠٠ هيئة الكتاب .
- * حورية أطلس * ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- حكايات من
- * الواحات * سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- * الجزيرة الخضراء * رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- * طوق نجاة * ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- * حكاية معزة * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- * زوجة أيوب * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

ج - مترجمات إلى العربية :

- * الرجل الأبيض فى * القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
- مفترق الطرق
- * حول مائدة المعرفة * القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
- * درايدن والشعر المسرحى * (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ،
- الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة
- المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- * ثلاثة نصوص من * الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة
- المسرح الإنجليزى * الكتاب ١٩٩٤ .
- * الفردوس المفقود * الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
- * (ملتون) * الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
- * الفردوس المفقود * (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)
- رومي وچوليت
- * (شيكسبير) * ١٩٨٨ هيئة الكتاب .
- * تاجر البندقية (شيكسبير) * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
- عيد ميلاد جديد (البكس
- هيلى)

- يوليسوس قيصر * ١٩٩١ - هيئة الكتاب .
(شيكسير)
- حلم ليلة صيف * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
(شيكسير)
- روميرو وجوليت * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
(شيكسير)
- الملك لير (شيكسير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .
- هنري الثامن (شيكسير) * هيئة الكتاب ١٩٩٨ .
- سيرة النبي محمد ﷺ * (كارين أرمسترونج - سطور - ١٩٩٨) (مع د. فاطمة نصر) .
- القدس * (كارين أرمسترونج، سطور - ١٩٩٨) (مع د. فاطمة نصر) .
- مأساة الملك ريتشارد * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
الثاني (شيكسير)
- معارك في سبيل الإله * (كارين أرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠) (مع د. فاطمة نصر) .
- أين الخطأ؟ * برنارد لويس، دار سطور ٢٠٠١ .
- مختارات من الشعر * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
الرومانسي للشاعر
وردزورث
- ملحمة الفردوس المفقود * جون ميلتون، ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- دون جوان * ملحمة شعرية للشاعر لورد بايرون ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- العاصفة * مسرحية شيكبير ٢٠٠٤ هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة) .
- هاملت * شيكبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .
- عطيل * شيكبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .
- تغطية الإسلام * إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٥ .
- مكبث * شيكبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .

المثقف والسلطة	* إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٦ .
الاستشراق	* إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٦ .
مملكة كنسوكي	* مايكل موريجورجو ، دار البلسم ٢٠٠٦
العين بالعين	* إيان وليم ميلر ، دار سطور ٢٠٠٦
عشر مسرحيات	* هارولد پتر ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٧
الليلة الثانية عشرة	* شيكسبير ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٧
أنطوني وكيلوباترا	* شيكسبير ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٧
مداخلات	* نعوم تشومسكي ، هيئة الكتاب ، ٢٠٠٨

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 (ed.) : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytouri) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (Salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Beauty Bathing in the River, by Farooq Shooshah, Cairo, GEBO, 2003.

Songs of Guilt and Innocence, by Muhammad Adam, Cairo, GEBO, 2004 .

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

**مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب**

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW.egyptianbook.org.eg

E - mail : info @egyptianbook.org.eg

كوميديا زوجتان مرحتان من وندسور
أقرب كوميديات شكسبير إلى الهزلية
الغنائية، وتفخر هيئة الكتاب بأن تقدمها
اليوم مترجمة ترجمة تجمع بين دقة النقل
والأمانة الفنية لأول مرة، إذ تقدم الشعر شعراً
والنثر نثراً. بقلم المترجم الضليع والكاتب
المسرحي، الدكتور محمد عناني الذي يمهّد
للمترجمة الفصحى بمقدمة إضافية عن
المسرحية وفن الكوميديا. ويذيله بحواش
مستفيضة تلقى الضوء على غوامض النص.

ولما كان المسرح المصري قد سبق له تقديم
صورة مقتبسة لهذه المسرحية عام ١٩٨١
بعنوان زوجات مرحات وبقلم المترجم نفسه
ونجحت نجاحاً ساحقاً، فقد تقرر نشر هذا
النص المقتبس والمكتوب بالعامية جنباً إلى
جنب مع النص الفصيح، خصوصاً لأن كلا
منهما يعتمد على صورة مختلفة من صور
نص شكسبير الأصلي.

Bibliotheca Alexandrina



0666201



ISBN# 9789774203084



6 221149 007000

السعر ١٢ جنيه

الهيئة المصرية العامة للكتاب